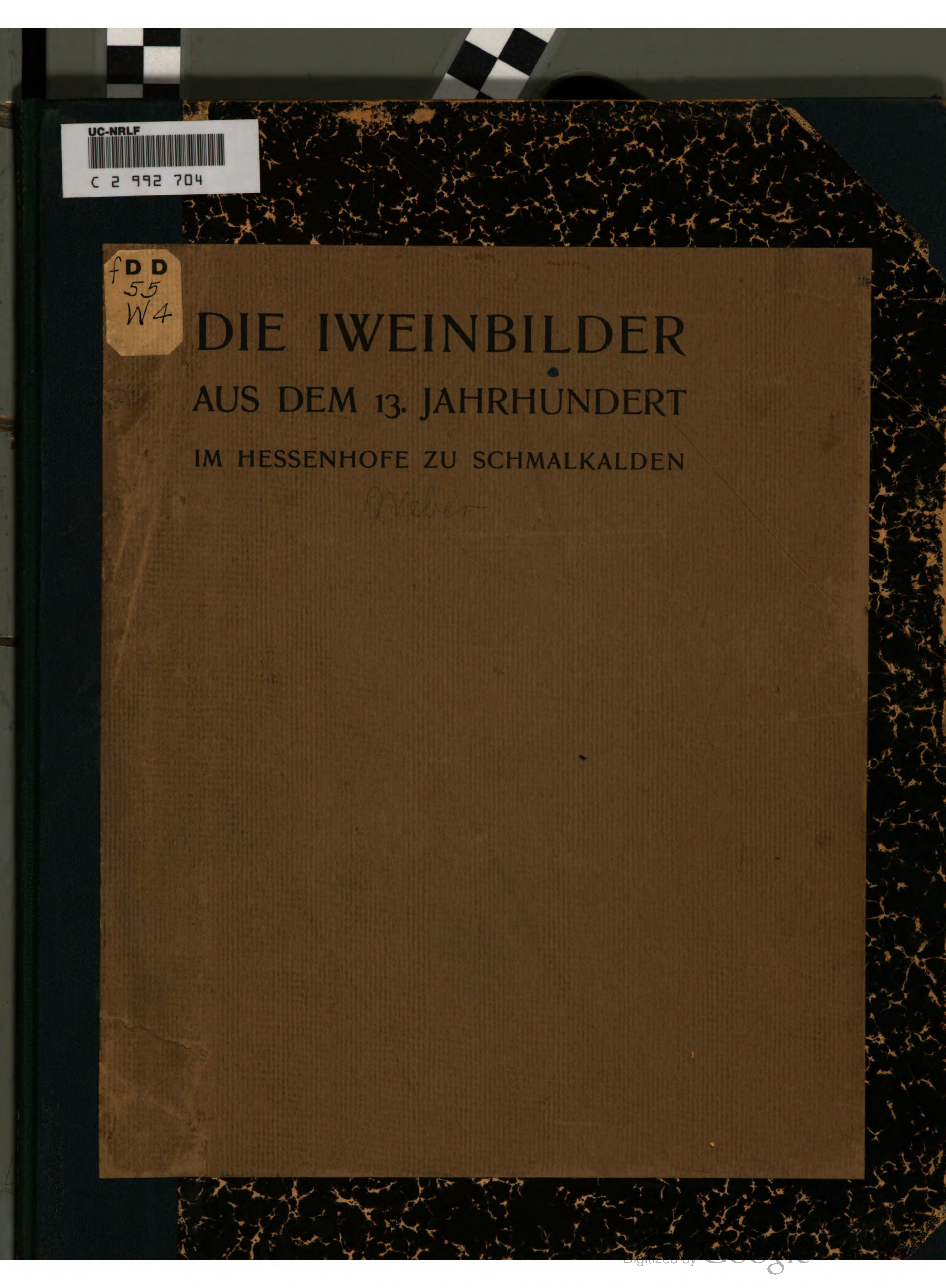




DIE IWEINBILDER

AUS DEM 13. JAHRHUNDERT

IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

Weber

DIE IWEINBILDER

AUS DEM 13. JAHRHUNDERT

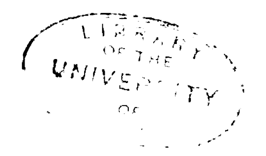
IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

VON

PAUL WEBER
A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT JENA

SONDERDRUCK AUS DER »ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST«





LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1901

GENERAL

HERRN SENATOR DR. OTTO GERLAND

IN HILDESHEIM

GEWIDMET

I.
PROFANMALEREIEN DES DEUTSCHEN MITTELALTERS.

DAS Bestreben, die Wände des Heims künstlerisch zu verzieren, dem Auge etwas zu bieten, woran die Phantasie haften kann, womöglich Abbilder dessen als Wandschmuck dauernd um sich zu vereinigen, woran des Bewohners Herz besonders hängt, dieses Bestreben ist allen einigermassen fortgeschrittenen Kulturen eigen, wo nicht gerade religiöse Vorschriften oder Anschauungen dem hindernd in den Weg treten. Auch das deutsche Mittelalter, dessen Kunstübung man so gern lediglich von der kirchlichen Seite her zu betrachten geneigt ist, hat auf diesem Gebiete der häuslichen profanen Kunst sich viel lebhafter bethätigt, als, nach den kunstgeschichtlichen Handbüchern zu schliessen, im allgemeinen angenommen wird. Nur war das Mittelalter in der Auswahl der Darstellungsmittel gegenüber der antiken Kultur und der der neueren Zeiten wesentlich ärmer. Es fehlte ihm für den häuslichen Zimmerschmuck vor allem das bewegliche Tafelbild, das zwar für kirchliche Altäre schon in karolingischer Zeit urkundlich nachgewiesen ist[1]) und sicher auch für den häuslichen Altar wenigstens der vornehmen Wohnung schon frühe im Gebrauch war, hier und da wohl auch einmal für Porträtdarstellungen zur Verwendung gelangte, im allgemeinen aber wohl sicher vor dem Beginne des 15. Jahrhunderts nur in sehr geringem Umfange zum Schmucke der häuslichen Wohnung herangezogen worden ist. Bis zu diesem Zeitpunkte blieb die künstlerische Darstellung im wesentlichen gebunden an die unbewegliche Bemalung des Wandverputzes oder an die zwar bewegliche aber in den künstlerischen Ausdrucksmitteln sehr beschränkte Teppichkunst, deren bald mehr, bald weniger kunstvolle Schöpfungen man als »Rücklaken« vor der Wand ausspannte.

Es liegt in der Natur der Sache, dass von diesen

1) Vgl. J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, Wiener Sitzungsberichte Bd. CXXIII, S. 72 f.

beiden Zweigen profaner Kunstthätigkeit des Mittelalters nur ganz vereinzelte Reste sich bis auf unsere Zeit retten konnten. Die Bemalung der Wände fiel den baulichen Veränderungen zum Opfer, die leicht vergänglichen Werke des Webstuhles und der Nadel den Motten, Bränden und sonstigen zerstörenden Mächten der Jahrhunderte. Doch darf die geringe Zahl erhaltener Denkmäler uns nicht zu dem Schlusse verleiten, dass solche kunstvolle Verzierung des Heims im Mittelalter eine Ausnahme gewesen sei. Was zunächst die Ausstattung mit figürlich verzierten Teppichen und Leinwandbehängen anbelangt, so beweist deren häufige Erwähnung in dichterischen und urkundlichen Quellen vom 8. Jahrhundert an[1]) bis zum Ausgange des Mittelalters, dass solcher Schmuck in den besseren Haushaltungen etwas ganz Gewöhnliches gewesen sein muss. Wenn auch die Liebhaberei für dieses mannigfach verwendbare Dekorationsmittel in den verschiedenen Jahrhunderten des Mittelalters in den einzelnen Ständen bald ab-, bald zunahm[2]), so war sie doch auch in den Jahrhunderten *vor* der Blütezeit der ritterlichen Kultur gewiss nicht nur auf die höchsten Kreise beschränkt, wie man früher wohl gelegentlich angenommen hat, weil das einzige erhaltene Denkmal aus dieser Zeit zufällig von einer hohen Frau gestickt worden ist. Das ist der oft besprochene und abgebildete »Teppich von Bayeux«, den Mathilde, die Gemahlin Wilhelm's des Eroberers, um das Jahr 1066 mit ihren Mägden gefertigt haben soll, ein 71 m langer, mit Wollfäden bestickter Leinenbehang mit Darstellungen der Eroberung Englands durch Wilhelm. Lange Zeit wurde der Teppich in der Kathedrale zu Bayeux aufbewahrt, jetzt befindet er sich auf dem Stadthause daselbst. Dass er von Anfang an zweifellos zur Dekorierung eines weltlichen Raumes bestimmt war, be-

1) Vgl. Moritz Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, Leipzig 1899, S. 52 A. 5 u. S. 103 f.

2) Vgl. darüber die sehr fleissige und anregende Studie von *O. Stephani*, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns. Halle'sche Dissertation 1898, auch als Festschrift in den »Beiträgen zur Geschichte u. Altertumskunde Pommerns« erschienen, Stettin 1898.

weist die Thatsache, dass dieser Teppich zu Beginn des 12. Jahrhunderts mit erwähnt wird unter dem Schmucke des Schlafzimmers der Gräfin Adele von Blois, der Tochter Wilhelm's des Eroberers.[1])

Nicht nur nach rückwärts, auch nach vorwärts steht dieses älteste erhaltene Denkmal profaner germanischer Teppichkunst allerdings ziemlich vereinsamt da. Denn wenn wir von den Quedlinburger Teppichen mit der Darstellung der Hochzeit des Merkur mit der Philologie absehen (12. Jahrhundert), die doch wohl kirchlichen Ursprunges sind, finden wir erst beim Beginn des 14. Jahrhunderts wieder bedeutendere Denkmäler ausgesprochen weltlichen Charakters vor, so den Tristanteppich im Kloster Wienhausen bei Celle[2]) und die grosse Leinwand mit der Darstellung der Fuchsfabel, die jetzt im Chor der Katharinenkirche zu Lübeck aufbewahrt wird.[3]) Es scheint sich eben überhaupt nur das an weltlichen Denkmälern der Art aus früherer Zeit erhalten zu haben, worüber sich bei Zeiten die schützende Hand kirchlichen Besitzes gebreitet hat.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an werden dann die erhaltenen Webereien und Stickereien mit Darstellungen profanen Inhaltes viel zahlreicher, wenngleich auch hiervon das Meiste seit langem in den Kirchen zu suchen ist.[4])

Bei den Wandmalereien ist die Erhaltung an und für sich mehr gewährleistet durch die Dauerhaftigkeit des Materiales. Dafür sind sie aber der Zerstörung bei Um- und Neubauten schutzlos preisgegeben, vielfach auch, wo sich das Gebäude unverändert erhalten hat, unter Bemalungen oder Übertünchungen späterer Zeiten verschwunden. Gerade dieser Umstand lässt uns aber hoffen, dass sich mit der Zeit die grosse Lücke im Bestande unserer mittelalterlichen Kunstdenkmäler nach dieser Seite hin immer mehr schliesst und dass unsere vom Finderglück begünstigte Zeit noch manches Denkmal der Art unter der Tünche hervorziehen wird. Zwar ist wohl kaum eine Hoffnung vorhanden, dass wir von den grossen Wandbildercyklen unserer frühmittelalterlichen Herrscher jemals wieder eine ausreichende Vorstellung gewinnen, wie sie nach dem Vorbilde der Ausstattung antiker Kaiserpaläste bis ins 11. Jahrhundert herein beliebt waren: zu Monza im Palaste der Theodelinde die Scenen aus der Geschichte der Langobarden[5]), in den Pfalzen Karl's des Grossen und Ludwig's des Frommen die Weltgeschichte bis zur Kaiserkrönung vom Jahre 800[1]), in der Pfalz Heinrich's I. zu Merseburg der glorreiche Sieg über die Ungarn vom Jahre 933[2]), im Valkhofe zu Nymwegen der trojanische Krieg und der Zug Alexander's des Grossen[3]), — wohl aber dürfen wir annehmen, dass von der grosssen und weitverbreiteten Liebhaberei für kunstvoll ausgemalte Gemächer, wie sie uns für die Herrensitze in der Blütezeit der ritterlichen Kultur aus Dichtungen und urkundlichen Nachrichten oftmals bezeugt ist, sich weit mehr Denkmäler erhalten haben, als zur Zeit bekannt sind. Julius von Schlosser hat in seinen grundlegenden Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Profankunst, die seit dem Jahre 1893 in regelmässiger Folge im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« erschienen sind, mit grosser Gewissenhaftigkeit zusammengestellt, was ihm an Resten profaner mittelalterlicher Wandmalerei oder an Nachrichten über solche bekannt geworden ist.[4]) Otto Piper in seiner »Burgenkunde« (München 1895, S. 460 f.) nennt eine Reihe Denkmäler. Dann haben Durrer und Wegeli in ihrer hübschen Veröffentlichung »Zwei schweizerische Bildercyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts«[5]) die acht in der Schweiz erhaltenen Profancyklen des 14. Jahrhunderts namhaft gemacht und einen derselben, die famose Ausmalung der Trinkstube zu Diessenhofen aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, in guten Nachbildungen vollständig der Wissenschaft zugänglich gemacht. Ausserdem haben teils die Inventarisationsarbeiten, teils glückliche Funde der letzten Jahre die bis vor kurzem noch so geringe Zahl mittelalterlicher profaner Wandgemälde um eine ganz erfreuliche Reihe vermehrt, so dass nun das ewige Herumreiten auf den zwar unzählige Male besprochenen, aber noch niemals genügend und vollständig veröffentlichten Runkelsteiner Fresken[6]) bald überwunden sein dürfte. Zu einer zusammenfassenden Bearbeitung dieses ganzen Denkmälerschatzes ist aber die Zeit wohl noch nicht gekommen, so lange die Inventarisationen noch nicht abgeschlossen sind. Es wird wohl noch auf einige Zeit hinaus die Zugänglichmachung einzelner besonders

1) Poetische Schilderung des Abtes *Baudri de Bourgeuil* (vor 1107). Neuerdings abgedruckt bei *J. v. Schlosser,* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, S. 218 f.

2) Vgl. Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Taf. 6 und 7.

3) Zeitschr. d. Ver. f. Lübecks Gesch. u. Altertumskunde. 1860. S. 122 f.

4) Ausser Heyne, Deutsches Wohnungswesen, S. 248 und anderwärts, ist für die Zusammenstellung des Erhaltenen zu vergl. *Otte,* Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie I[5], 137; *Schultz,* Höfisches Leben I[2], 76 f. und vor allem die oben erwähnte Arbeit von Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses, namentlich von S. 43 ab.

5) Paulus Diaconus, hist. Langob. l. IV, cap. 23.

1) Pseudo-Turpin, De gestis Caroli M., cap. 31. Ermoldus Nigellus, De laude Lhudovici l. IV, Vers 244 f.

2) Liutprandi Antapodosis l. II, cap. 31.

3) Geschildert in einem altfranzösischen *Chanson de geste.* Vergl. *K. Plath,* Het Valkhof te Nijmegen, Amsterdam 1898.

4) Jahrg. XVI (1895), S. 158 f., S. 174 f. Jahrg. XIX (1898), S. 240 f.

5) Mitt. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, Bd. XXIV, Heft 6, LXIII. Neujahrsblatt 1899, S. 257 (5).

6) Neben der ganz veralteten Veröffentlichung von *Zingerle-Seelo's* »Freskencyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen« vom Jahre 1857 ist neuerdings noch zu vergl. *Waldstein,* Mitt. d. k. k. Central-Kommiss. N. F. XX (1894), S. 1 f. und *Lind,* ebenda S. 144; *Schlosser,* allerhöchstes Jahrb. XVI (1895), S. 173 und *Zingerle,* Germania II, 467, XXIII, 28.

wertvoller Bildercyklen die Hauptaufgabe bleiben. Die einzelnen Bausteine herbeizuschaffen und zu behauen, ist zur Zeit nützlicher, als ein lückenhafter überhasteter Aufbau.

Bis jetzt zeigt sich beim Überblick über die bekannt gewordenen ausserkirchlichen Wandbildercyklen des Mittelalters dieselbe Erscheinung, wie bei den Teppichbildern: Aus der Spätzeit des Mittelalters, aus dem 14. und namentlich aus dem 15. Jahrhundert, sind Denkmäler in ausreichender Zahl erhalten und vermitteln, zusammen mit den schriftlichen Quellen, eine recht gute Vorstellung von der Ausstattung des ritterlichen Ansitzes und namentlich des städtischen Patrizierhauses des ausgehenden Mittelalters. Für das 12. und 13. Jahrhundert aber, also für die eigentliche Blütezeit der ritterlichen Kultur, versagen die Denkmäler fast völlig. Und doch stand gerade in dieser Zeit die Liebhaberei für bunte figürliche Ausmalung der Schlösser innen und aussen auf ihrem Gipfel, wie sich aus zahlreichen Nachrichten für das ganze Gebiet der abendländischen französisch-ritterlichen Kultur nachweisen lässt, von den Ufern der Themse bis zur Etsch und zum Ebro.[1]) Nur einige dekorative Graffiti, die bei der Restaurierung des Schlosses Chillon wieder zum Vorschein gekommen sind, lassen sich mit Sicherheit der Frühzeit des 13. Jahrhunderts zuweisen, wie mir Herr Professor Rahn-Zürich freundlichst mitteilte. Und möglicherweise sind auch die Fresken in der *Loggia de' Cavalieri zu Treviso,* jenem merkwürdigen Denkmal nordisch-ritterlicher Kultur an der Grenze des Südens, das Julius von Schlosser kürzlich veröffentlicht hat[2]), nicht dem Anfang des 14. Jahrhunderts zuzuweisen[3]), sondern, wie ich aus stilistischen Gründen vermuten möchte, noch der Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Aber damit ist auch schon erschöpft, was sich aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert an Profanmalereien erhalten hat.

Unter solchen Umständen darf die nachstehende vollständige und farbige Wiedergabe eines aus dieser Zeit stammenden und bisher nur teilweise veröffentlichten Bilderkreises wohl auf ein besonderes Interesse rechnen. Es ist das erste grössere und gut erhaltene Denkmal mittelalterlicher Profanmalerei, das sich mit Gewissheit dem 13. Jahrhundert und mit grösster Wahrscheinlichkeit sogar der ersten Hälfte desselben zuweisen lässt.

1) Die Belegstellen aus den zeitgenössischen deutschen und französischen Dichtern zusammengestellt bei *Alwin Schultz,* Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger I², S. 61, Anm. 1, S. 74 f. u. 105. Vgl. auch *Ilg,* Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. Bd. V der N. F. der Quellenschriften zur Kunstgesch. 1896, S. 17, 76, 119, 123, 126, 155. An urkundlichen Nachrichten ist die Zusammenstellung bei J. v. Schlosser, allerh. Jahrb. XVI u. XIX a. a. O., zur Zeit die vollständigste. Doch lässt sich deren Zahl noch wesentlich vermehren.

2) Allerhöchstes Jahrbuch XIX (1895), S. 240 f.

3) Schlosser: »um 1313«.

II.

DER HESSENHOF ZU SCHMALKALDEN UND SEINE WANDGEMÄLDE.

In der historisch denkwürdigen, von den Bahnen des grossen Verkehres etwas abgelegenen fränkisch-thüringischen Bergstadt *Schmalkalden* befindet sich ein alter Herrenhof, ohne Zusammenhang mit dem viel späteren grossen Schlosse der hessischen Landesherren auf dem Berge, mitten in der Stadt neben einem Kloster. Einst war dies feste Haus der Mittelpunkt des neuen Stadtteiles, der sich von etwa 1200 an jenseits des trennenden Grabens vor den Mauern der Altstadt zu bilden begann[1]), und diente wohl dem landgräflich thüringischen Verwalter als Wohnsitz. Später, vom 14. Jahrhundert ab, nachdem die Herrschaft Schmalkalden an die Landgrafen von Hessen gefallen war, diente das Gebäude als Amtshaus für den landgräflich hessischen Verwalter; im 16. Jahrhundert schliesslich, nach mancherlei An- und Umbauten, war es zeitweiliger Wohnsitz der aus Rochlitz vertriebenen Schwester des Landgrafen Philipp des Grossmütigen von Hessen. Der Name *Hessenhof* ist an dem altertümlichen Bauwerk haften geblieben, auch nachdem im Jahre 1837 seine malerischen aus dem 16. Jahrhundert stammenden Fachwerk-Obergeschosse, wie die massiven aus dem Mittelalter herrührenden beiden Untergeschosse unter einem gleichmässigen nüchternen Verputz verschwunden, seine Zimmer für die Verwaltungsräume eines Landratsamtes umgebaut worden sind (Abb. S. 77).

Jetzt erinnert im Äusseren nur die grosse Rundsäule an der Nordostecke des Hauses, die einst wohl einen Erker trug, und die kolossale Stärke der Mauern an das hohe Alter des Bauwerkes. Der »Neumarktplatz« vor dem Hause und die umliegenden Strassen haben sich im Laufe der Jahrhunderte so erhöht, dass das ehemalige Erdgeschoss schon längst zu einem Kellergeschoss hinabgesunken ist, als welches es wohl schon seit dem grossen Umbau für die Schwester Philipps vom Jahre 1551 benutzt worden ist. Der massive erste Oberstock, das jetzige Hochparterre, ist zu sehr im Laufe der Jahrhunderte verändert worden, um noch nähere Aufschlüsse geben zu können. Jene tonnenüberwölbten Räume des Erdgeschosses aber verdanken der Versenkung in die Erde ihren fast unversehrten Bestand, und ihrer Entweihung zum Kohlenkeller die Erhaltung der alten Bemalung in dem einen dieser Räume. Denn augenscheinlich hat die dichte Schicht von Kohlenstaub und Schmutz ganz wesentlich zu der glücklichen Erhaltung der alten Bemalung beigetragen. In den beiden anderen in Betracht kommenden Räumen ist der alte Verputz längst abgefallen oder abgeschlagen, so dass auf etwaige Reste von Bemalung hier gar nicht mehr zu hoffen ist. Dass sie einst auch bunt bemalt waren, kann mit grösster Wahrscheinlichkeit geschlossen

1) Vgl. für diesen Abschnitt die ausführliche geschichtliche Darlegung bei *Gerland,* Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Leipzig, Seemann 1896, S. 8 f.



werden. Doch blieben alle meine Nachforschungen ohne anderes als negatives Ergebnis.

Um so erfreulicher ist es, dass die Bemalung jenes einen Raumes einigermassen vollständig und in verhältnismässig guter Erhaltung bis auf uns gekommen ist, so dass dieses älteste bis jetzt bekannte Denkmal profaner Wandmalerei des deutschen Mittelalters uns ausreichenden Aufschluss auch in künstlerischer Hinsicht zu geben vermag.

Kunde von seinem Dasein besass man schon längere Zeit. In der 1862 erschienenen »Kunsttopographie Deutschlands« thut *Lotz* seiner Erwähnung mit den Worten: »Im Keller am Tonnengewölbe Reste von roher figürlicher Malerei.«

Ein gesteigertes Interesse dafür erwachte aber erst, als Geh. Baurat *Hase*-Hannover in einem längeren Artikel im 6. Jahrgange von Schnütgen's Zeitschrift für christliche Kunst (1893) auf diese Malereien aufmerksam machte, wobei er irrtümlicherweise die Darstellungen als Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth in Anspruch nahm. Senator Dr. *Otto Gerland*-Hildesheim veröffentlichte sie darauf im Jahre 1896 mit Unterstützung des kgl. preuss. Ministeriums in einem besonderen Bande auf sieben Lichtdrucktafeln.[1]) In dem Begleittexte wies Gerland überzeugend nach, dass es sich hier um eine profane Darstellung handle, um eine Bilderfolge zu Hartmann von Aue's Artusroman »Iwein mit dem Löwen«. Und ebenso traf er das Richtige, indem er die Entstehung des Denkmales der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zuwies (wenn wir auch weiterhin der Begrenzung durch die Jahre 1204—1215 nicht ganz werden folgen können). Damit war dem Bilderkreise mit einem Schlage eine ganz hervorragende Stellung für die deutsche Kunst- und Litteraturgeschichte gesichert.

1) Vgl. oben Anmerkung 1. Vgl. über diese Publikation meine Aufsätze in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1898, No. 16 u. 269.

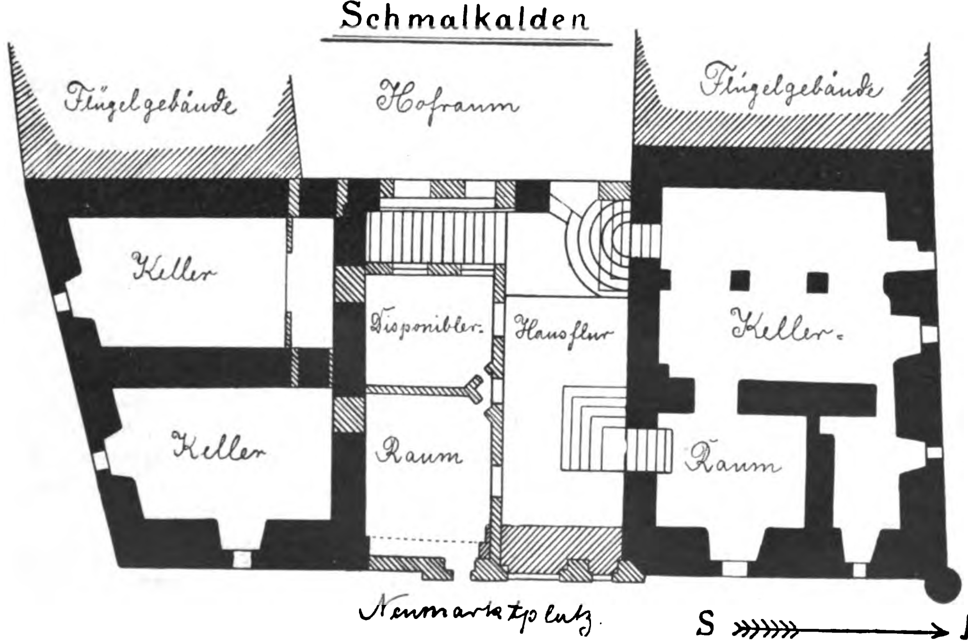
Wenn nun auf beifolgenden Tafeln der Bilderkreis vollständig veröffentlicht und in dem Begleittexte kunstgeschichtlich von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, so geschieht dies, weil der Schmalkalder Bilderkreis wichtig genug ist für die verschiedensten Gebiete der historischen Forschung, um *in allen seinen Teilen* und in möglichst vollkommener Wiedergabe der Wissenschaft zugänglich gemacht zu werden. Die von Gerland veröffentlichten retouchierten Blitzlichtaufnahmen mussten seiner Zeit in dem noch völlig dunklen Keller gemacht werden. Seither ist der Raum, wohl infolge der von Gerland ausgegangenen Anregung, durch Öffnung der vermauerten Fenster wieder tageshell erleuchtet worden. Bei diesem hellen Lichte gelang es mir festzustellen, dass unter der dichten Schicht von Kohlenstaub, Moder und stellenweise noch haftender Tünche weit mehr erhalten sei, als damals bei den photographischen Blitzlichtaufnahmen von 1896 zu erkennen gewesen ist. Nach sorgfältiger Entfernung der Schmutzkruste ergab sich als sehr erfreuliches Resultat, dass nicht nur eine ganze Reihe von Scenen in alter Farbenpracht dem Beschauer wieder entgegenleuchtete, sondern dass der Umfang des Bilderkreises fast um das Doppelte gewachsen war und nunmehr ein künstlerischer Gesamteindruck der ehemaligen Dekoration des ganzen Raumes gewonnen werden konnte.

Mit Herrn Senator Dr. Gerland fand ich mich in dem Wunsche, den so erfreulich vervollständigten Bilderkreis in einer umfassenden und womöglich farbigen Wiedergabe in gleichmässigen Grössenverhältnissen der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Da Herr Dr. Gerland in der liebenswürdigsten Weise mir die Neu-Bearbeitung dieser Aufgabe zuschob, so entsprach ich gern der Anregung des Verlegers der ersten Publikation, den Bilderkreis auf farbigen Tafeln in diesen Blättern zu veröffentlichen. Eine Sonder-Ausgabe hiervon wird für den Buchhandel hergestellt werden.

Da photographische Aufnahmen die störende Verzerrung der Gestalten, wie sie sich

Grundriss:

vom Souterrain des Kreisamts und Handwerkerschulgebäudes zu Schmalkalden





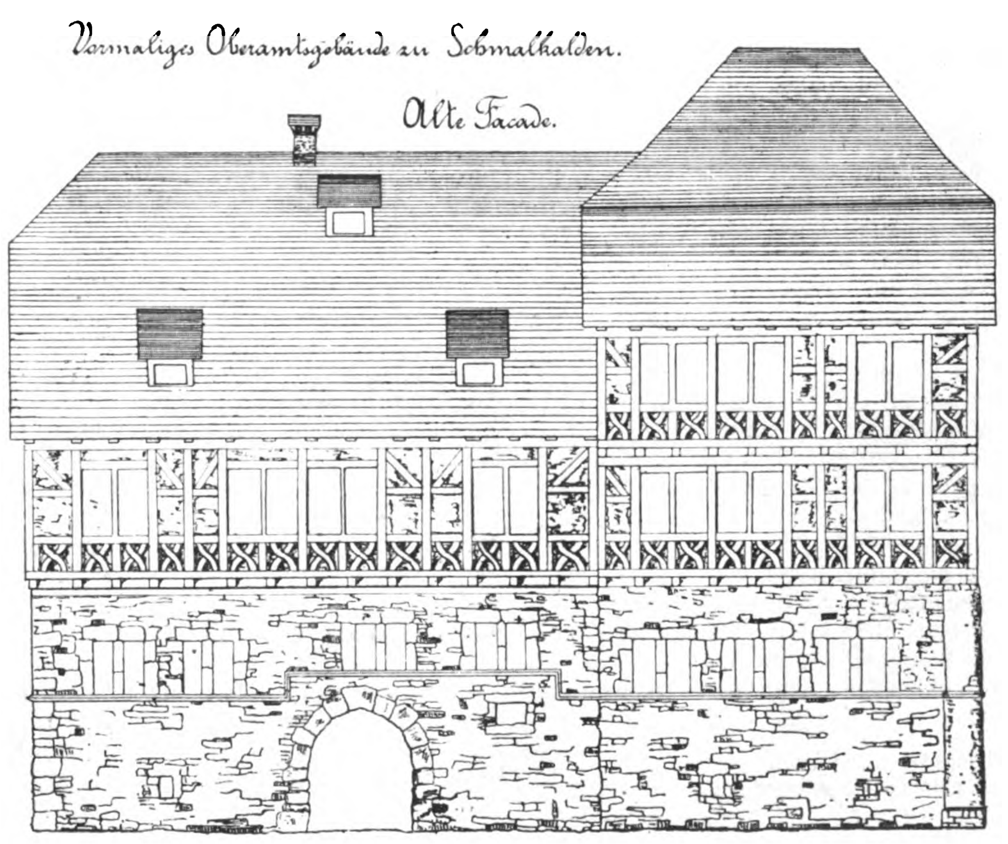


Abb. 2. Ansicht des Hessenhofes in Schmalkalden.

auf der gewölbten Fläche notwendig ergeben musste, nicht vermeiden konnten, so wurden alle Umrisse gepaust, die Pausen auf Karton übertragen und alle Farbreste aufs Sorgfältigste eingezeichnet. Als Leiter dieser Arbeiten kann ich für die absolute wissenschaftliche Zuverlässigkeit der Kopien die Verantwortung übernehmen. Die Reproduktion der Originalkopien für unsere Tafeln wurde auf autotypischem Wege hergestellt.[1])

Durchwandern wir zunächst kurz den nebenstehenden Grundriss (Abb. 4), der uns das heutige Kellergeschoss, das ehemalige Erdgeschoss des ältesten Bauteiles des Hessenhofes vergegenwärtigt. Man betrat das Erdgeschoss ehemals durch die Hausthüre D unmittelbar neben dem schon früher erwähnten runden Eckpfeiler an der Nordostecke des Hauses, und gelangte zunächst in einen langgestreckten Flur (B), der von Norden her durch einen schmalen Fensterschlitz sein Licht erhielt. In der Südwand sind zwei kleine rechteckige Nischen erhalten, vielleicht zur Aufstellung künstlicher Beleuchtung. Geradeaus leitet eine Rundthür (K) in das grosse Gemach C, das heute durch eine später eingezogene Zwischenwand halbiert ist. Nach Norden weist es zwei schmale Fenster auf. Vor dem einen steigt eine steinerne Spindeltreppe empor, die ehemals die Verbindung mit dem Oberstock herstellte. Durch ein Rundbogenportal (H) tritt man von hier in das Eckzimmer A, eben den Raum, der durch seine Bemalung eine so unerwartete Berühmtheit erlangt hat.

Dieser Raum, der, wie der Hausflur B und das grosse Gemach C, mit einem flachen Tonnengewölbe überspannt ist, stellt sich dar als ein ganz unregelmässiges Viereck von etwas über 4 m Länge und etwas unter 4 m Breite. (Die genaueren Masse sind auf dem Grundrisse eingezeichnet.)

Sein Licht empfängt dieses kleine Gemach von Osten her durch ein breites Rundbogenfenster E, das zur Zeit wieder geöffnet ist und ausreichendes Tageslicht einströmen lässt, und durch einen schmalen, erst in späterer Zeit durchgebrochenen Lichtschacht F. An der Südseite bei G vertieft sich die Wand in einer grossen, sorgfältig mit behauenen Quadern eingefassten Nische. Jetzt ist an dieser Stelle der Zugang zu dem Raume vom Hausflur des Landratsamtes her eingebrochen. Auf sechs Stufen steigt man herab. Da sich hier der beste Gesamtüberblick über die Bemalung des ganzen Raumes bietet, so ist unsere Innen-Ansicht (Abb. 3) von diesen Stufen aus aufgenommen.

Uns gerade gegenüber haben wir da an der Nordwand des Zimmers das Hauptbild des ganzen Cyklus, die rundbogig abgeschlossene Darstellung eines Mahles. Unterhalb dieses Bildes geleitet eine flachbogig geschlossene Thür in den Hausflur. Ausserdem sind noch zwei kleine Nischen in der Mauerstärke der Nordwand ausgespart, die einst wohl zu Wandschränken eingerichtet waren. Zur Linken vorn haben wir die Thür zum Hauptgemach, zur Rechten das Fenster. Für den gegenwärtigen Eindruck der Grössen- und Höhenverhältnisse und für die künstlerische Wirkung der Decoration ist zu beachten, dass der Fussboden zur Zeit wesentlich höher liegt als ehedem, so dass das Gemach einen viel gedrückteren Eindruck macht, als dem ursprünglichen Zustande entspricht. Wir dürfen getrost einen halben Meter nach unten in Gedanken hinzusetzen, denn gegenwärtig muss man sich bücken, um durch die Thüren I und H gehen zu können. Die Scheitelhöhe des Gewölbes beträgt am Nordende, oberhalb des Mahles, zur Zeit nur noch 3,20 m, an der Südseite, bei den Stufen, von wo unsere Innenansicht aufgenommen ist, sogar nur noch 2,80 m, da sich das ganze Gewölbe im Laufe der Zeiten nach dieser Seite hin gesenkt hat.

Leider lässt der Zustand des Gewölbes überhaupt für die Zukunft unserer Bilder nicht viel Gutes erhoffen. Die Sprengung ist aus lauter kleinen schmalen Steinen hergestellt, die an verschiedenen Stellen recht locker sitzen, und nun, statt dem Malgrunde als Haftfläche zu dienen, denselben durchzudrücken beginnen. Es sind zwar alle gelockerten Teile sorgfältigst in neuen Mörtel gebettet worden. Doch da der über diesem Gewölbe befindliche Raum als Expeditionszimmer des Landratsamtes benutzt wird, so ist das Gewölbe fortwährenden Erschütterungen ausgesetzt, die mit der Zeit wahrscheinlich die Zerstörung wenigstens der mittleren Bildstreifen am Gewölbe herbeiführen werden. Da ist es gut, dass durch die oben erwähnten farbigen Nachzeichnungen in Originalgrösse der ganze Bilderkreis wenigstens in Nachbildung für die Folgezeit gesichert ist.

III.

BESCHREIBUNG UND ERKLÄRUNG DER WANDGEMÄLDE.

Das eben geschilderte Gemach war mit Malereien ausgeziert, teils figürlicher teils ornamentaler Art, und zwar lediglich in den beiden Farben Rotbraun und Gelb auf weissem Grunde. Leider ist von dem künstlerischen Schmucke einigermassen vollständig nur das erhalten geblieben, was sich an der gewölbten Decke und dem oberen Teile der Wände befand, wohin die Zerstörungen der Jahrhunderte nicht so leicht dringen konnten. Da sehen wir zunächst an der Nordwand, die ganze Breite des Bogenfeldes ausfüllend, umrahmt von einer breiten Ornamentborte, die Darstellung einer tafelnden ritterlichen Gesellschaft. Auf dieses Hauptbild zu laufen über die ganze Länge des Tonnengewölbes hin fünf parallele Bildstreifen, die durch 4 cm breite Trennungsborten geschieden sind. An diese fünf Bildstreifen schloss sich nach unten beiderseits noch je einer an. Doch ist von diesen der an der Ostwand befindliche bis zur Unkenntlichkeit zer-

1) Die Originalkopien, zu deren Herstellung der schmalkaldische Kreistag in dankenswerter Weise einen Zuschuss verwilligte, werden auf der Wilhelmsburg zu Schmalkalden im Museum des Hennebergischen Geschichtsvereins ihre Aufstellung erhalten.

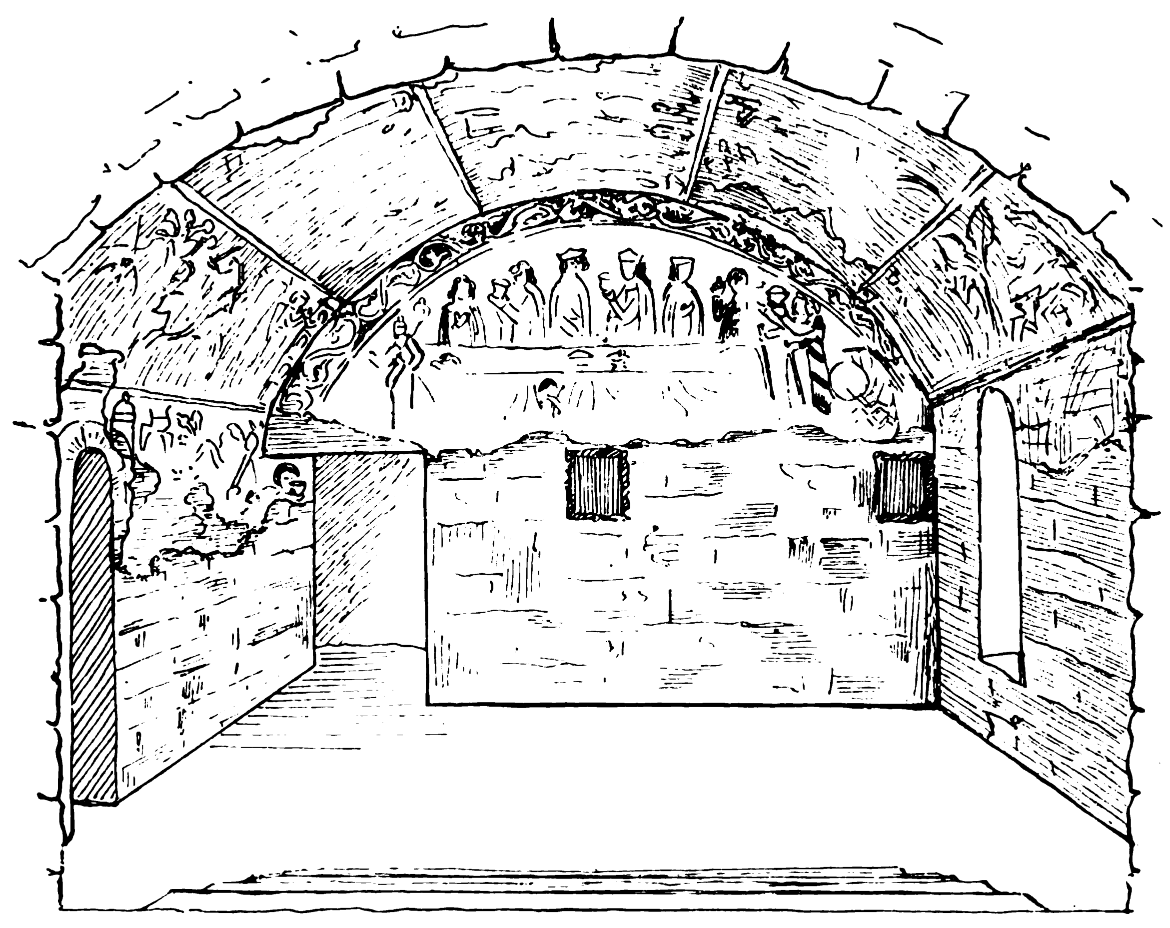


Abb. 3. Innenansicht des ausgemalten Gemaches.

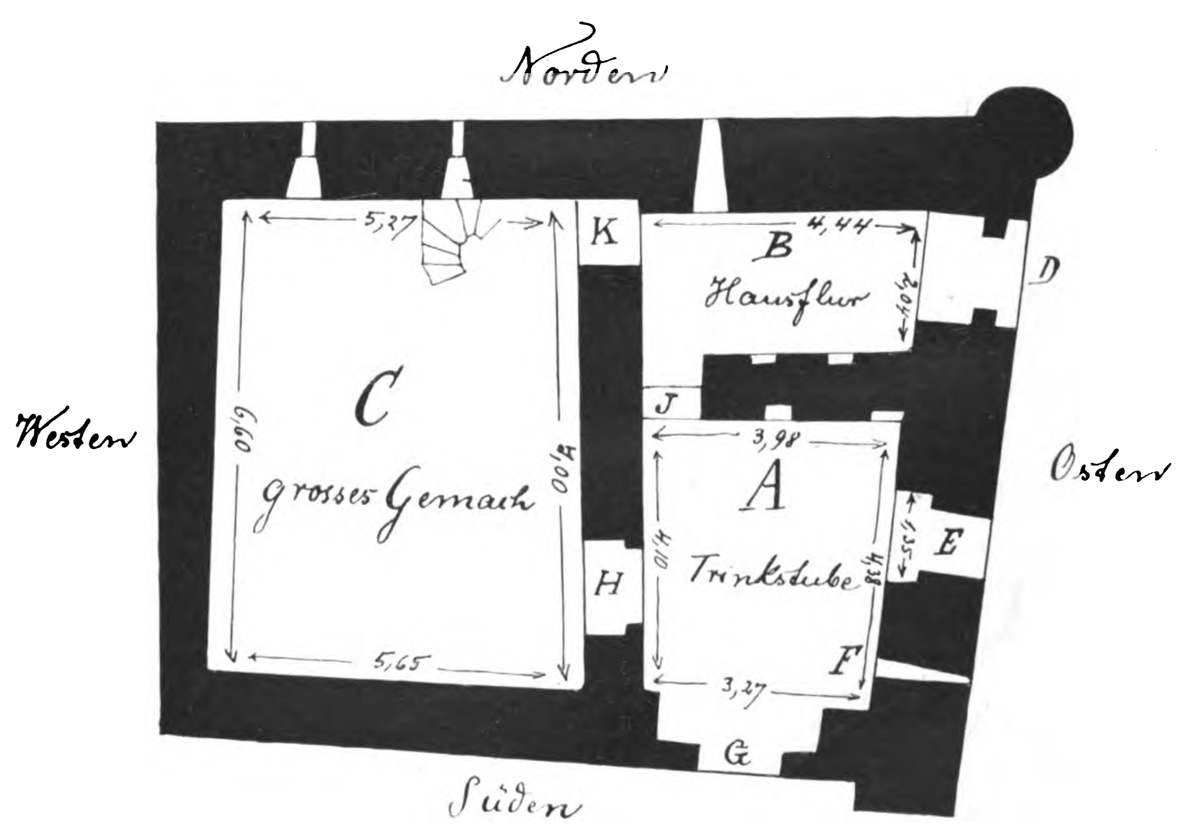


Abb. 4. Grundriss des Erdgeschosses des alten Hessenhofes.



Abb. 5.
Der zutrinkende Mann.

stört, der an der Westwand sehr mangelhaft erhalten. Welcher Art die Dekoration der Wand unterhalb dieser Streifen war, lässt sich jetzt gar nicht mehr feststellen. Jedenfalls wird man jenen unteren Teil der Wände nicht ganz unverziert gelassen haben, da der ganze Raum augenscheinlich auf eine künstlerische Gesamtdekoration hin gestimmt war. Undeutliche Reste ornamentaler Bemalung leuchten noch ein wenig hervor neben der Nischenumrahmung der Südwand. Auch das Innere der Fensternische an der Ostwand war sicher einst bemalt, damit die breite Fläche der über 1 m starken Mauerwand künstlerisch belebt sei. Das Gleiche dürfen wir von den breiten Thürwandungen der Nord- und Westwand voraussetzen. Hiervon ist uns wenigstens ein kleiner Rest erhalten geblieben, nämlich der obere Teil der Gestalt eines Mannes, der jeden Eintretenden in der Thüre, die vom Hausflure hereinführt, mit erhobenem Becher willkommen heisst. Dieser originelle Gedanke lässt es uns doppelt bedauern, dass von der sonstigen Verzierung der Thür und Fenstergewände nichts mehr festzustellen war.

Den Inhalt der erhaltenen figürlichen Darstellungen bildet die Romandichtung *„Iwein, der Ritter mit dem Löwen"*, vielleicht nach der deutschen Fassung des Hartmann von Aue, möglicherweise aber nach der französischen des Chrestien de Troyes oder nach einer der Vorlagen Chrestien's. (Vgl. darüber weiter unten.) Ich citiere nach der deutschen Fassung Hartmann's, Ausgabe von Benecke-Lachmann.

Der nach Chrestien de Troyes von Hartmann von Aue deutsch bearbeitete Roman »Iwein«, dessen Vollendung man ins Jahr 1204 setzt, beginnt mit der Schilderung eines Pfingstfestes am Hofe des König Artus. Nach Tisch ziehen sich Artus und seine Gemahlin ermüdet in die Kemenate zurück. Nebenan lassen sich die Ritter Iwein und Gawein, Dodines, Segremors und Key von Kalogreant die Abenteuer erzählen, die dann die Veranlassung zu Iwein's Ausritt und dem ganzen sich daran knüpfenden Roman werden sollten. Mit der Schilderung dieser Scene (Vers 77—90) beginnt auch die bildliche Erzählung in Schmalkalden, und zwar am linken (südlichen) Ende des ersten Bildstreifens, unmittelbar neben der jetzigen Eingangsthür vom Hausflur her. (Tafel I, Streifen 1, Scene 1.) Leider ist sie sehr trümmerhaft erhalten. Ausser den Umrissen der Bettstatt, auf welcher Artus und seine Gemahlin ruhen, bedeckt von einem zierlich gemusterten Teppiche, können wir nur das Diadem der Königin erkennen, die allgemeinen Andeutungen des Schlafgemaches und des daneben befindlichen Raumes, in welchem sich die Ritter befinden.[1])

Von diesem Prolog aus springt dann die bildliche Erzählung jenseits der Thür gleich über zur Schilderung der Irrfahrten Iwein's. Wir sehen auf Scene 2 Herrn Iwein auf Abenteuer ausreiten. Soeben hat er die Burg verlassen, auf welcher seiner Zeit Kalogreant und jetzt er Aufnahme gefunden hatte. (V. 280 f.) Sie ist durch einen runden Turm angedeutet, von dem man allerdings nur noch den obersten Teil zu erkennen vermag. Von Iwein sieht man noch den Helm und die Schultern, den über den Rücken gehangenen Schild, das emporgehaltene Schwert und Teile des Rosses. Vor dem Ritter öffnen sich »die Wälder und Gefilde« (V. 970), angedeutet durch einen Baum, von dem wenigstens die fünf obersten Blätter noch deutlich zu erkennen sind. Unmittelbar neben diesen Blättern nach rechts hin erscheint wiederum der Kopf Iwein's und sein ausgestreckter Arm (Scene 3). Er begrüsst soeben den Waldriesen (V. 980 f.), der mit einer mächtigen Keule inmitten seiner wilden Tiere sitzt, genau wie er vorher von Kalogreant (V. 398 f.) geschildert worden war.[2])

Hiermit endet der erste Bildstreifen. Ohne Zusammenhang mit diesen Bildern taucht dann rechts davon etwas tiefer an dem Gewände der Thüre zum Hausflur hingewandt jene oben schon erwähnte Gestalt auf, die den Eintretenden mit erhobenem Becher willkommen heisst. Wir haben sie der Einfachheit halber am rechten Ende des ersten Streifens mit angefügt, geben sie aber hier in Vergrösserung, da sie dort zu undeutlich gekommen ist. (Abb. 5.)[3])

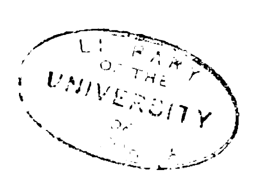
Die Erzählung der Iweindichtung setzt dann wieder von links her auf dem *zweiten Bildstreifen* ein. Iwein steht am Zauberbronnen (V. 989—993), den »die schönste Linde schirmt« (vgl. V. 572). Seine Rotschecke hat er hinter sich an einen merkwürdigen, aus zwei Blättern bestehenden Baum gebunden.[4]) Soeben ist er im Begriff, das Wasser aus dem goldenen Becken, welches an dicker Kette vom Baume herabhängt (vgl. V. 586 f.), auf die Brunnenplatte zu giessen.

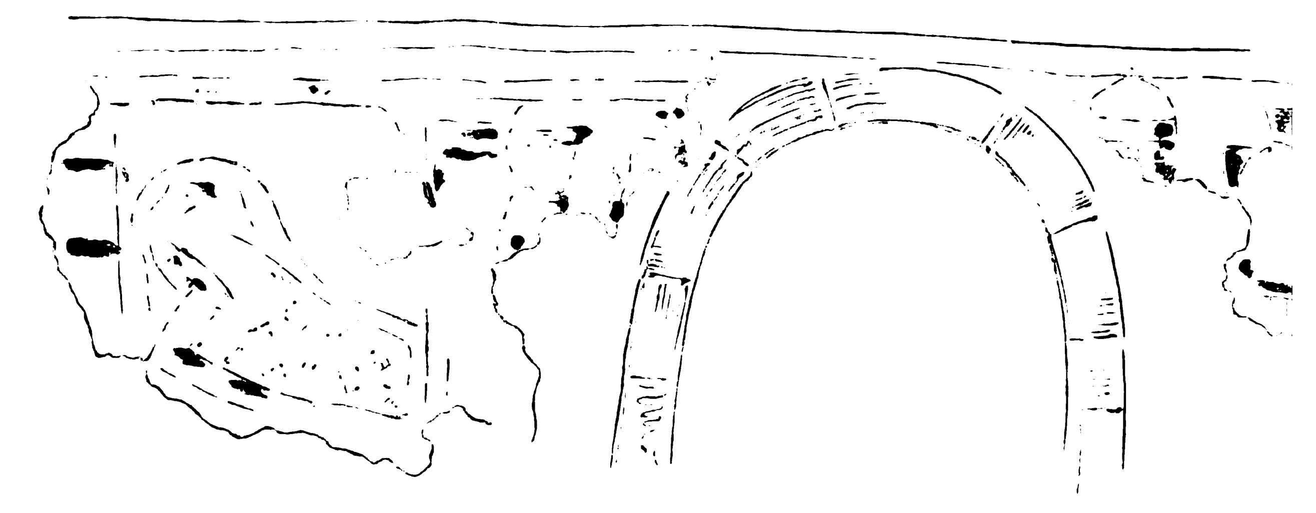
1) Der Abstand von hier bis zu der Thür ist etwas grösser, als auf unserer Reproduktion und bietet Platz genug für die Gestalten der fünf Ritter.

2) Nicht ausgeschlossen ist es, dass in Scene 2 und 3 die Abenteuer Kalogreant's selber geschildert sein sollen, die sich ja genau decken mit den späteren Erlebnissen Iwein's. Eine Entscheidung ist nicht mehr möglich, da die Namensüberschriften auf dem Streifen nicht mehr vorhanden sind. Es kommt ja aber auch hieraus gar nichts weiter an. Ausser allem Zweifel ist jedenfalls, dass von Scene 4 an wir es stets mit Iwein zu thun haben.

3) Diese Gestalt konnte von Gerland nicht bemerkt werden, da früher die Thüre zugemauert war.

4) Leider ist die Farbe des Rosses bei dem autotypischen Verfahren nicht gut gekommen. Das Ross ist dunkelrotbraun gefärbt mit grossen weissen und hellroten Flecken, also eine Rotschecke, nicht Apfelschimmel, wie Gerland annahm.





1. König Artus und die Königin in der Kemenate.

2. Iwei



4. Iwein am Zauberbronnen.

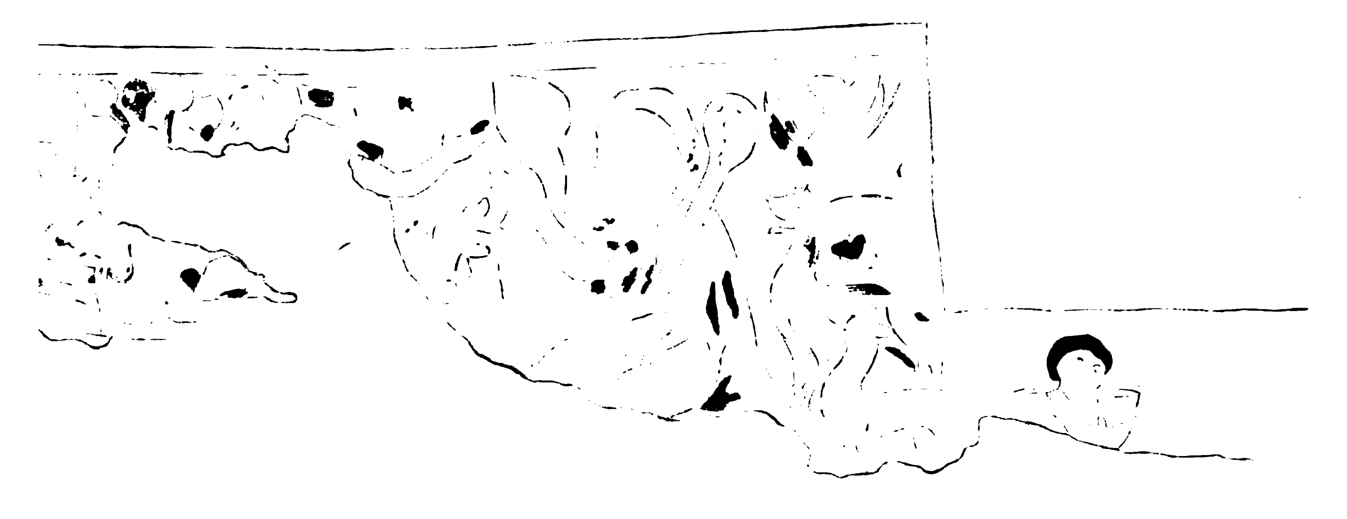
5. Speerkampf mit Askalon.



8. Askalon auf dem Totenbette.

9. Die Mannen suchen Iwein.

DIE IWEINBILDER DES 13. JAHRHUNDER



's Ausritt. *3. Iwein begegnet dem Riesen mit den wilden Tieren.* *Willekomm.*



6. Iwein verfolgt Askalon in seine Burg. *7. Lunete reicht Iwein den Zauberring.*



10. Lunete berät Laudine. *11. Iwein vor Laudine gebracht.*

IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN



Andeutungen der fünf Edelsteine in der Mitte und an den Ecken der Platte (V. 623—628) sind deutlich zu erkennen. Von unten wird sie gestützt von einfachen romanischen Säulen.[1])

Die zahlreichen Vögel, die in den Zweigen der Linde singen:

> sî was mit vogelen bestreut
> daz ich der este schîn verlôs
> und ouch des loubes lützel kos

(V. 612—614), sind ebenfalls vom Maler deutlich zur Darstellung gebracht. Ein Vogel sitzt noch oben in den Zweigen, drei andere umflattern erschreckt den Stamm des Baumes, als nun, nach dem Aufgiessen des Wassers auf den Stein des Zauberbronnens, das heftige Getöse und Sturmesgebraus sich erhebt (V. 994), durch welches Askalon, der Herr des verzauberten Waldes und des Zauberbronnens herbeigezogen wird.

Mit ihm besteht nun Iwein den *Speerkampf* (Scene 5, V. 1000 f.). Er hat seine Rotschecke wieder bestiegen und sprengt mit kunstgerecht eingelegter Lanze auf den durch einen Adlerschild als Herrn des Landes kenntlich gemachten Feind los. Es scheint, soweit die leider sehr beschädigte Darstellung noch erkennen lässt, der Augenblick gewählt zu sein, in welchem dem Askalon die Lanze zersplittert (V. 1016). Der Reiter sinkt soeben etwas nach hinten über, während sein Ross in den Hinterbeinen zusammenknickt.

Jenseits des Bäumchens, das die Scene abgrenzt zum Zeichen, dass der Vorgang im Freien, im Walde, spielt, sehen wir den schwerverwundeten Askalon in seine Burg flüchten, hart bedrängt von dem nacheilenden Iwein, der soeben zu einem mächtigen Schlage mit dem Schwerte ausholt (V. 1018—1074). Mühsam deckt sich Askalon nach rückwärts mit dem nur noch matt in der Auslage gehaltenen Schwerte. Den Schild hat er, ebenso wie sein Gegner, am breiten Riemen über den Rücken gehangen.

Das merkwürdige Bauwerk, auf welches Askalon zusprengt, ist das verhängnisvolle Fallthor (V. 1079 bis 1101), das beim Einreiten Iwein's herabsaust und sein Ross mitten entzwei schneidet. Auf der 7. Scene sehen wir Iwein gefangen zwischen den beiden Thoren. Sein Ross liegt zur Hälfte zu seinen Füssen, zur Hälfte draussen vor dem Thore (nur in Punkten und einigen schwachen Linien erkennbar). Da ward

> ein türlîn ûf getân:
> dâ sach er zuo im ûz gân
> eine rîterlîche magt

(V. 1151 f.). Es ist die kluge Magd Lunete, deren liebliches Antlitz zu erkennen uns leider bei der schlechten Erhaltung der Scene versagt ist. Nur ihr langes Lockenhaar zeugt von ihrer Schönheit. Entgegen der Schilderung bei Hartmann tritt sie nicht aus einer Thüre hervor, sondern reicht aus einem Fenster Herrn Iwein den Zauberring dar. Dieser Ring besass die beneidenswerte Eigenschaft, seinen Träger unsichtbar zu machen (V. 1202 f.); für Herrn Iwein ein sehr günstiger Fall. Denn nun stürmen (V. 1257 f.) die Mannen Askalon's in den Raum zwischen den beiden Thoren herein, in welchem Iwein eingesperrt sitzt, um ihren erschlagenen Herrn zu rächen. So sehr sie aber auch umhersuchen und mit ihren Schwertern in alle Winkel stechen, sie finden den durch den Ring geschützten Ritter nicht. Der Maler hat diese Episode, die sich gleich darauf (V. 1370—1380) in genau derselben Weise beim Dichter wiederholt, in *eine* Darstellung zusammengezogen (Scene 9), und vorher die Klage Laudinens um den Tod Askalon's eingeschoben, die ja die Veranlassung zu dem erneuten Suchen der Mannen war. Wir wollen also zunächst Scene 8 betrachten.

Vers 1305:

> er sach zuo im gebâret tragen
> den wirt den er hete erslagen.
> und nâch der bâre gienc ein wîp,
> daz er nie wîbes lîp
> alsô schoenen gesach.
> von jâmer sî ûz brach
> ir hâr und diu cleider.

Vers 1321:

> ez erzeicten ir gebaerde
> ir herzen beswaerde
> an dem lîbe und an der stimme.
> von ir jâmers grimme
> sô viel sî dicke in unmaht.

Man muss gestehen, dass der Maler diese Schilderung mit einfachen Mitteln und doch sehr anschaulich ins Bild zu übertragen gewusst hat. Askalon liegt in voller Rüstung, mit einem Waffenrock darüber angethan, auf dem Totenbett. Laudine, die Witwe, ringt verzweifelt die Hände. Ihr Gesicht, eines der am feinsten ausgeführten des ganzen Cyklus, dessen Lieblichkeit leider auf der Reproduktion nicht zur Erscheinung gekommen ist, verrät tiefsten Seelenschmerz. Auch die mangelhaft erhaltenen Gesichter ihrer drei Begleiterinnen zeigen lebhafte Anteilnahme.

Da die Wunden des Toten, als er nun in die Nähe Iwein's gebracht worden ist, aufs neue zu bluten beginnen, so spornt dieses Kennzeichen für die Nähe des Mörders die Knappen aufs neue an, nochmals in allen Winkeln nach dem fremden Ritter zu suchen. (V. 1370 f.).

Nicht ohne Humor hat der Maler dies vergebliche Suchen dargestellt. Der Beschauer der Bilder kann nämlich den unsichtbaren Iwein sehen. Er steht ganz rechts in der Scene mit geschlossenem Visier, den Schild umgehangen, das Schwert ruhig an die Schulter gelehnt, augenscheinlich ganz versunken in die Be-

1) Hartmann und die französischen Quellen reden nur von vier Edelsteinen, die in die Ecken der Platte eingelassen sind. Auf Scene 15 ist aber bei der Wiederholung des Brunnens deutlich ein fünfter in der Mitte zu erkennen. Also wird derselbe auch bei Scene 4 nicht gefehlt haben. Die Platte wird bei Hartmann gestützt von »vieren marmelînen tieren«. Chrestien hat dies nicht. Da der Maler hier statt der Tiere romanische Säulen gegeben hat, so könnte man dies als einen ersten Anhalt dafür betrachten, dass der Maler nicht die Hartmann'sche Fassung des Romanes vor sich hatte.

trachtung des Zauberringes, den er in der Linken emporhält. Die Knappen aber sehen ihn nicht.

sî giengen slahende umbe sich
Mit swerten sam die blinden.
solden si in immer vinden.

Dabei halten sie, vor der unsichtbaren Gefahr sich fürchtend, die Schilde vorsichtig empor und stechen mit den Schwertern ins Leere. Herr Iwein muss sich oftmals schmiegen, denn:

in winkeln, under benken,
suochten sin mitten swerten
wande sî sîns tôdes gerten.

(V. 1374—77). Von dem Bette freilich, auf welches der Dichter den Helden sich niedersetzen lässt, ist nichts zu sehen. Dadurch wäre die Scene zu umfangreich und vermutlich weniger deutlich geworden. So wie sie wiedergegeben ist, erscheint sie jedenfalls als ein interessantes Zeugnis für die Selbständigkeit, mit welcher der Maler den dichterischen Stoff für seine Beschauer zurechtlegt.

Nebenbei sei noch bemerkt, dass auf dieser Scene die Teile des halbierten Rosses zu Iwein's Füssen deutlicher zu erkennen sind als auf Scene 7.

Auf dem 10. Bilde kniet Lunete vor ihrer Herrin Laudine und rät ihr mit eindringlicher Gebärde, den fremden Ritter zum Manne zu nehmen, da er ja doch ein untadeliger Held sei und sie ohne männlichen Schutz ihr Land und den Zauberwald nicht werde halten können (V. 1788—1992). Laudine, deren Gesichtszüge hier leider verwischt sind, legt, wohl zur Beteuerung der Aufrichtigkeit ihres Schmerzes, die Hand aufs Herz.

Auf der folgenden Scene (11) steht Iwein bereits vor Laudine (V. 2245 f.) mit züchtig vor dem Leibe übereinandergelegten Händen, wie es die höfische Sitte bei der Begegnung mit einer hohen Herrin vorschreibt. Laudine, die wieder auf dem Polstersitze thront, auf welchem sie schon bei der vorigen Scene Lunetens Rat entgegennahm, scheint soeben zu dem Ritter zu sprechen. Lunete steht links vom Beschauer hinter Iwein.

Damit schliesst der dritte Bildstreifen. Der vierte, der etwas über die Scheitelhöhe des Gewölbes hinausreicht, schildert den Höhepunkt der Dichtung, den der Maler mit besonderem Nachdruck in drei grossen breiten Bildern ausgesponnen hat, während er in der Dichtung nur sechzig Verse umfasst: Die Erklärung der Verlobung, das Ehegelöbnis und das Beilager, woran sich dann unmittelbar das grosse Hauptbild des Gemaches, das Trinkgelage auf dem Bogenfelde, räumlich und inhaltlich anschliesst (V. 2371—2433).

Das erste dieser vier Höhepunktsbilder, Scene 12, zeigt uns Laudine in lebhafter Beredung mit ihren Ratgebern. Links steht Lunete, rechts wohl Iwein, den sie soeben den versammelten Edlen des Landes als ihren künftigen Gemahl vorstellt. Diese, von der Schönheit des Ritters hingerissen, sind des wohl zufrieden (V. 2413—2415), und so kann denn das feierliche Eheversprechen vor sich gehen. Es ist ein höchst charakteristischer Zug der Zeit, dass der Künstler vor diesem feierlichen Akte die Herrin Laudine grosse Toilette machen lässt, was der Dichter zu berichten vergessen hat. Denn als sie nun auf Scene 13 Herrn Iwein gerührt in die Arme sinkt, hat sie das häusliche Gewand, das sie auf Scene 10 bis 12 trug, vertauscht mit einem purpurnen Prachtgewand, das durch breite goldgestickte Borten verziert ist, die im Original viel feiner und kunstvoller wirken, als auf unserer Reproduktion. Unter den Zeugen des genau im Mittelpunkte des ganzen Bildercyklus befindlichen Vorganges ist deutlich der »Pfaff« zu erkennen, (V. 2418), der zum Glück gerade zur Hand ist, um das Paar einzusegnen. Er steht in weissem Gewande mit niedergeschlagenen Augen und gekreuzten Händen neben Laudine. Ein feingestickter Mantel ganz rechts in der Scene zeigt deutlich, dass auch die Edlen des Landes sich zu der feierlichen Handlung in ihr Staatskleid geworfen haben.

Die nächste Scene (No. 14) ist leider sehr zerstört. Doch vermag man noch deutlich Laudine und Iwein in einem, wie es scheint gewölbten, Gemache beim Beilager zu erkennen (2431—32).

Die stattlichen Festlichkeiten, die anlässlich der Hochzeit gefeiert werden und deren Schilderung den Beginn des nächsten Gesanges ausmacht, haben dem Maler Veranlassung zu dem Hauptbilde gegeben, das uns eine höfische Gesellschaft bei den Freuden der Tafel zeigt (Taf. III).

In der Mitte der Tafel thront Laudine. Sie trinkt soeben ihrem zur Rechten sitzenden jungen Gemahle Iwein aus einem schöngeformten Pokale zu. Herr Iwein trägt zur Feier des Tages eine hohe einfache Krone. Er bedankt sich für das Zutrinken, indem er die linke Hand zierlich gegen die Brust legt. Rechts von ihm, also links vom Beschauer, trinken zwei Edle sich zu; links neben Laudine sitzt Lunete in festlicher Gewandung und lauscht der lebhaften Unterhaltung eines Herrn. Von beiden Seiten treten je zwei Tafeldiener mit hocherhobenen Doppelpokalen heran. Um die auf der Tafel stehenden Speisen kümmert sich die Trinkgesellschaft scheint's gar nicht, das ganze Interesse ist dem Becher zugewandt.

Natürlich darf bei den Freuden der Tafel die Musik nicht fehlen. Obwohl der Dichter deren keine Erwähnung thut, hat der Maler sie mit herangezogen. Denn für ihn und seine Zeit war das etwas Selbstverständliches. Ganz rechts in der Ecke, hinter dem Tafeldiener mit dem merkwürdig rot und weiss gestreiften langen Gewande, taucht ein kleiner Paukenschläger auf in einem noch sonderbareren Kleide, das im Zickzack gelb und weiss gemustert ist, wohl das Abzeichen fahrender Spielleute. Vor der Mitte der Tafel, unterhalb Iwein's, sind Reste eines winzigen Fiedlers erkennbar und ganz am linken Ende der Tafel das Köpfchen eines Flötenbläsers.

Dass diese Nebenpersonen viel kleiner gehalten sind als die Hauptpersonen an der Tafel, war nicht bloss Notbehelf des Künstlers, der im Raume beengt war, sondern entspricht durchaus dem allgemein verbreiteten künstlerischen Grundsatze jener Zeit, die Bedeutung der dargestellten Personen schon durch



ihre verschiedenen Grössenverhältnisse zum Ausdruck zu bringen.

Als ein interessantes Gegenbild zu unserer Schmalkalder Darstellung gebe ich hier die eines Mahles im Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar, das etwa gleichzeitig, nämlich um 1245, mit Bildern geschmückt worden ist.[1]) Wir sehen da wieder die winzigen Spielleute vor der Tafel, ganz rechts wieder den Paukenschläger.

Die Erzählung geht nun wieder von der Südseite her weiter. (Tafel II, 5. Streifen) König Artus steht am Zauberbronnen und giesst eben das Wasser auf den Stein (V. 2529). Es ist fast genau die Scene 4 im Gegensinne, nur dass das Ross hier ein Apfelschimmel ist und an einen andersartigen Baum angebunden ist als drüben bei der ersten Darstellung des Zauberbronnens. Dieses Mal sind auch die Himmelserscheinungen noch deutlich erkennbar, die das Begiessen des Bronnens hervorzurufen pflegt. Unmittelbar vor Artus' Haupte sehen wir grosse Hagelkörner herabsausen; weiterhin oberhalb des Speerkampfes (Scene 16) hängen schwarze Gewitterwolken. Iwein kommt als nunmehriger Schützer des Bronnens und Waldes herangesprengt und sticht den boshaften Key aus dem Sattel (V. 2551—2582).

> Er zestach sîn sper unz an die hant,
> dâ mite wart ouch er gesant,
> ûz dem satele als ein sac,
> daz ern weste wâ er lac.

Dies plumpe Fallen Key's hat der Maler mit gutem Humor wiedergegeben.

Es folgt nun die fröhliche Erkennung zwischen Iwein und Artus und seinen Rittern. Man beschliesst Iwein's Einladung zu folgen. Wir sehen auf Scene 17 Iwein — durch die Überschrift wie durch den Adlerschild, den er jetzt als Herr des Landes zu führen hat, als solcher gekennzeichnet — auf die Burg zureiten. Neben seinem weissen Rosse sieht man ein rotbraunes hertraben, das nur dasjenige Key's sein kann, das er soeben im Speerkampf erbeutet hat. (V. 2601 u. 2). Ein Reiter ist nicht darauf erkennbar.

Auf der letzten Scene der Reihe wird die Begrüssung der Gäste auf Iwein's Burg dargestellt gewesen sein (V. 2653—2682). Sie ist leider zum grössten Teile abgebröckelt. Was sich erkennen lässt, passt aber zu dieser Deutung.

Es wird dem Beschauer aufgefallen sein, dass der eben besprochene fünfte Bildstreifen allein in seiner Schilderung von rechts nach links vorwärts schreitet, während die anderen alle, auch der später folgende sechste Streifen, von links nach rechts laufen. Es ist wohl anzunehmen, dass hier ein Versehen des Malers vorliegt, welcher sich nicht zur rechten Zeit klar machte, dass er bei diesem Streifen sich jenseits der Scheitelhöhe des Gewölbes befand und also um der Einheitlichkeit der ganzen Dekoration willen nunmehr von links nach rechts erzählen musste. Bei dem folgenden Bildstreifen hat er das Versehen dann wieder gut gemacht.

Der *sechste* Bildstreifen, der letzte der erhaltenen, hat leider sehr gelitten und lässt nur noch drei von seinen ursprünglich vier Scenen erkennen. Zunächst links (Scene 19) die breite Schilderung eines Vorganges, der im Innern einer Burg spielt, denn beiderseits schliesst ein Rundturm die Darstellung ein. Es



Abb. 6. Miniatur aus dem Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar.

1) Entnommen dem Aufsatze Dobbert's im Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen 1898, S. 155.

handelt sich um die Darstellung der schicksalsschweren Wendung im Leben unseres Helden, nämlich um den Abschied, den Artus und die anderen Gäste nach den fröhlichen Festtagen auf Laudinen's Burg von der Herrin nehmen (V. 2956—2968). Bei diesem Abschied lässt sich Iwein von seinem Freunde Gawein bereden, Urlaub von seiner jungen Gemahlin zu begehren, damit er sich nicht daheim »verliege«, — der Beginn endloser Leiden für beide. Diesen entscheidenden Wendepunkt des ganzen Romanes ausführlich darzustellen, musste dem Maler durchaus wesentlich erscheinen. Leider ist gerade der Kernpunkt der dargestellten Handlung nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen. Die Gestalt Iwein's ist völlig zerstört und nur noch durch das W festzustellen, das sich von der Überschrift seines Namens über dieser zerstörten Gestalt auf der Trennungsborte erhalten hat. Der Mann im reichgestickten Gewande links davon müsste dann König Artus sein, daneben nach links hin Laudine und hinter ihr, unmittelbar neben dem Turme, wohl Luneten's Lockenhaar. Am rechten Ende der Scene gewahrt man drei von den Helden aus dem Gefolge des Königs Artus.

Iwein zieht mit Artus und seinen Rittern von dannen. Merkwürdigerweise hat nun der Maler eine ganze Reihe wichtiger Ereignisse aus dem Leben des Helden nicht dargestellt, sondern beginnt seine Schilderungen mit Überspringung von 900 Versen der Dichtung erst wieder mit Vers 3824, wie Iwein, nach langer Nacht des Wahnsinns geheilt, im Kampfe gegen den Grafen Aliers aufs neue als Held erprobt, von der Herrin des fremden Landes Urlaub genommen hat und aufs neue auf Abenteuer ausreitet (Scene 20). Er gelangt in den dichten Wald — die Scene ist beiderseits durch Bäume eingefasst — und kommt hier zufällig zu dem erbitterten Kampfe zwischen dem Löwen und dem Drachen. Nach kurzer Überlegung steht er dem Löwen gegen das Ungeheuer bei und gewinnt ihn dadurch als treuen stetigen Freund und Begleiter. Auf Scene 21 sehen wir Iwein, in respektvoller Entfernung von dem Drachen, mit dem Schwerte nach dessen Haupt schlagen, während der Löwe das Untier von vorn gepackt hat und soeben seinen scharfen Zahn in dessen Brust einzubohren in Begriff ist. Der Drache hat sich zornig auf seinen beiden starken Tatzen aufgerichtet und schlägt mit den Flügeln.

Mit diesem Ereignis, das unserem Helden den Beinamen »mit dem Löwen« verschafft hat, brechen nun leider die erhaltenen Malereien ab. Unmittelbar hinter dem Drachen ist ein Lichtschacht durchgebrochen worden, und was jenseits desselben bis zum Ende der Wand gegen Süden hin an Farbresten noch zu erkennen ist, reicht nicht aus, um ein Bild zu ergeben. Dass sich aber hier noch eine Scene befand, steht ausser Zweifel. Ebenso wird sich, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, noch ein siebenter Bildstreifen darunter hingezogen haben, entsprechend dem Streifen No. 1 an der gegenüberliegenden Vertikalwand, der für etwa drei Scenen Platz bot. Also werden im ganzen vier Scenen als verloren zu betrachten sein.

Das Auffallende ist nun, dass wir bei dem Drachenkampfe erst bis V. 3864 des Hartmann'schen Romanes vorgedrungen sind, während er im ganzen 8165 Verse hat. Also noch nicht einmal die Hälfte der Erzählung ist erreicht, und doch stehen für die zweite grössere Hälfte höchstens noch vier Scenen zur Verfügung. Zusammengehalten mit der vorhin schon angemerkten Thatsache, dass sich zwischen Scene 19 und 20 bereits eine Lücke von fast 900 Versen befindet, scheint dies doch zu der Annahme zu drängen, dass der Maler weder den Hartmann'schen Roman noch die französische Dichtung des Chrestien vor sich hatte, sondern eine der kürzeren dichterischen Fassungen des gleichen Gegenstandes. Die keltische Erzählung »Die Dame von der Quelle« (das sog. Mabinogi) ist viel kürzer als die Hartmann'sche Dichtung und kennt die zahlreichen Abenteuer Iwein's nach dem Kampfe mit dem Drachen fast gar nicht. Manche halten dieses Mabinogi für die ältere Fassung des Stoffes, manche für eine Verkürzung der Dichtung Chrestien's.[1]) Jedenfalls reichen die vier noch vorhanden gewesenen Scenen gerade aus, um das Wichtigste aus dem weiteren Verlauf des Romanes in der keltischen Fassung zur Anschauung zu bringen. Ich möchte meinen verehrten philologischen Kollegen die Entscheidung dieser Frage überlassen.[2])

IV.

DER ZWECK DES AUSGEMALTEN GEMACHES IM HESSENHOFE.

Der Roman vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen war im 13. und 14. Jahrhundert in den ritterlichen Kreisen Deutschlands sehr beliebt und weit verbreitet. Die grosse Zahl erhaltener Abschriften aus diesen Jahrhunderten beweist das. Dass ein Ministeriale des thüringer Landgrafen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, denn so werden wir weiterhin die Entstehungszeit umgrenzen, sich diesen Stoff zur Ausschmückung eines der Räume seines Edelsitzes wählte, ist ein weiterer Beitrag für die Beliebtheit dieser Dichtung. Ein Festsaal oder etwas ähnliches ist dieses kleine schiefwinklige Gemach von kaum vier Meter

1) Vgl. Henrici, Iwein II, S. II—IV. Herrn Prof. Emil Henrici sei für manchen freundlichen Wink bei dieser Arbeit an dieser Stelle herzlich gedankt.

2) Da ich nachträglich von philologischer Seite auf die Bedeutung der *Namensüberschriften auf den Trennungsborten* aufmerksam gemacht worden bin, so trage ich hier nach, was sich von solchen noch erkennen lässt. Ich habe für diesen Zweck kürzlich nochmals die Originale verglichen und alles zusammengesucht, was sich mit einiger Sicherheit erkennen liess. Die Ausbeute ist leider dürftig, da diese Namensüberschriften mit einer leicht vergänglichen schwarzen Farbe auf die Trennungsborten aufgemalt waren. Über Scene 10 oberhalb der knieenden Lunete als einziger erkennbarer Rest ihres Namens ein V. Scene 17: IWAN. Scene 16 über Iwein ein W. Scene 19 über der zerstörten Gestalt Iwein's ebenfalls ein W. Scene 20: IWAN. Scene 21: WAN.

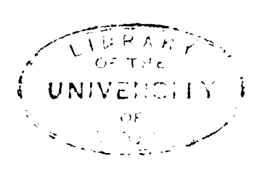
Die von Gerland (S. 27 seiner mehrfach genannten Publikation) erwähnten Buchstaben VNA oberhalb Laudinens auf Scene 12 konnte ich nicht mehr feststellen.





Das grosse Festmahl.

WANDMALEREI IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN



im Geviert nicht gewesen. Es war nur ein Wohnraum. Wenn dieses kleine Zimmer schon so reichlich mit malerischer Zier versehen war, wie reich mögen da erst die Haupträume des Hauses bemalt gewesen sein. Ein Runkelstein des 13. Jahrhunderts mag uns bei den Umbauten des alten Hessenhofes im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sein!

Die Bestimmung dieses kleinen Gemaches ist trotz der Unvollständigkeit der erhaltenen malerischen Auszierung noch heute deutlich zu erkennen. Unter der Thür zum Hausflur hin, durch welche man wohl in der Regel dies Zimmer betrat, heisst uns ein junger Mann mit erhobener Trinkschale willkommen. Unzweideutig giebt er uns damit zu verstehen, was unser in diesem Gemache harrt, welchem Zwecke es geweiht war: es war eine *Trinkstube*. Wollten wir noch daran zweifeln, so würde uns ein Blick auf das Hauptbild jedes Bedenken benehmen müssen. Denn aus dem ganzen Romane Iweins hat der Maler nicht irgend ein Abenteuer, eine Minnescene oder eine Kampfdarstellung ausgewählt, um damit das grosse Bogenfeld der Nordwand zu füllen, sondern eine Trinkscene. Wohl soll dies Bild in erster Linie das Hochzeitsmahl auf Laudinens Burg darstellen; aber um die Speisen auf dem Tische kümmern sich die erlauchten Herrschaften gar nicht. Laudine trinkt Iwein zu aus einem für eine Dame recht stattlichem Becher; links von diesem Paare trinkt aus noch stattlicherem Gemässe ein Ritter dem andern zu, und der Eifer der Tafeldiener, die Herrschaften ja nicht Durst leiden zu lassen, ist vom Maler mit bemerkenswerter Energie zum Ausdruck gebracht. Nur Lunete am rechten Ende der Tafel hat so eifrig auf die Darlegungen ihres Tischherrn zu lauschen, dass zum Trinken keine Zeit bleibt.

Da in dem kleinen Gemache höchstens zehn bis zwölf Personen um einen Tisch herum Platz hatten, so können hier grosse Festmahle nicht abgehalten worden sein. Ich glaube, wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, dass es in erster Linie als Kneipzimmerchen gedient hat, als höchst behagliche Trinkstube für den ritterlichen Bewohner des alten Hessenhofes und seine Kumpane. Die abenteuerliche und minnereiche Erzählung vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen mag dabei ganz anregend zur Belebung der Unterhaltung beigetragen haben. Ob das Zimmer heizbar war, lässt sich nicht mehr sicher feststellen. Ich persönlich neige zu der Annahme, die grosse Nische der Südwand möge einst eine Kaminanlage aufgenommen haben; doch versichert Gerland, dass die Abschlussmauer hinter dieser Nische die alte massive Aussenmauer des Hauses sei. Ein Urteil darüber konnte ich mir nicht mehr bilden, da inzwischen eine steinerne Treppe vor die Nische gesetzt worden ist. War hier thatsächlich kein Kamin, sondern ein erhöhter Sitz für den Hausherrn oder, wie Gerland vermutet, ein Gestell für Prunkgerät, so wird also das Zimmer im wesentlichen nur in der warmen Jahreszeit benutzt worden sein. Einst als die alte Einrichtung sich noch mit der unversehrten Bemalung der Decke und Wände in den warmen leuchtenden Farben Rotbraun und Gelb auf weissem Grunde zu einem Ganzen verband, muss dies Gemach einen äusserst traulichen Eindruck gemacht haben. Mit einiger Phantasie kann der Besucher sich noch heute eine Vorstellung davon machen, namentlich bei heller Morgenbeleuchtung, wo die unverwüstlichen Farben der alten Bemalung aufleuchten und die trümmerhafte Erhaltung des Wandschmuckes etwas vergessen machen.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch das nächstälteste Denkmal mittelalterlicher Profanmalerei auf deutschem Sprachgebiete, nämlich die Bemalung im Haus zur Zinne zu Diessenhofen in der Schweiz (Anfang des 14. Jahrhunderts), wieder zu einer ritterlichen Trinkstube gehört[1]. Und auch dort hat die Dichtung den Stoff zum künstlerischen Schmucke hergegeben, freilich nicht die epische Romandichtung, wie die vom Ritter Iwein in Schmalkalden, sondern Neidhart's groteske Schwankdichtung vom »Veilchen«. Dazu finden wir in Diessenhofen Jagdscenen, Scheibenwerfen, Reineke Fuchs, Sinnbilder für Wein, Weib und Gesang, zum Teil in sehr derber Fassung, die Erstürmung der Minneburg und als oberen Abschluss über das Ganze hin einen Wappenfries. Die Hinweisungen auf das Trinken überwiegen durchaus, so dass der Charakter des Raumes auch dort aufs unzweideutigste zum Ausdruck gebracht ist. Aber es ist die schon in Zersetzung begriffene und ins Gemeine umschlagende ritterliche Kultur des 14. Jahrhunderts, die uns in der Schweizer Trinkstube entgegentritt, während wir in Schmalkalden deutlich den getragenen Charakter einer episch-gross empfindenden Zeit verspüren. Wohl ist auch hier die Bestimmung des Gemaches als Trinkstube mit Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht und neben dem Weine ist das Weib, sind die Darstellungen der am Ziel befindlichen Minne, gewiss nicht ohne Absicht, mit einer gewissen Breite erzählt (Scene 1 und 14), aber durchaus nur im Zusammenhange der ganzen Dichtung. Und dieser Zusammenhang wird gebildet durch eine der Lieblingsdichtungen der ritterlichen Kreise in ihrer Blütezeit, durch die von Hartmann von Aue ins Deutsche übertragene, so oft abgeschriebene und weit verbreitete Romandichtung vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen. Schon durch diese Wahl des Gegenstandes zeichnet sich der Schmalkalder Bildschmuck ab als das künstlerische Produkt einer wesentlich anderen, innerlich vornehmeren Epoche, als sie uns in der Diessenhofer Trinkstube aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts entgegentritt. Ein zeitlicher Abstand von nicht zu geringer Ausdehnung trennt schon aus inneren Gründen diese beiden sonst so nahe verwandten ältesten Denkmäler mittelalterlicher Profanmalerei auf deutschem Sprachgebiet.

V.
TECHNISCHES.

Die Wandgemälde im Hessenhofe zu Schmalkalden sind aufgemalt auf eine mässig starke, frei-

1) Vgl. die oben schon einmal erwähnte Veröffentlichung von Durrer u. Wegeli, Mitt. d. antiquar. Gesellsch. XXIV, 6, 1899.

händig mit der Kelle abgezogene Putzschicht, die dadurch an der gewölbten Fläche zu haften vermag, dass man die Mauersteine mit ziemlich grossen Zwischenräumen aneinandergefügt hat, sodass der Verputz in tiefen Zungen sich zwischen ihnen festsetzen konnte. Ausserdem ist das Mauerwerk sehr uneben, einzelne Steine treten mit Zacken und Ecken oft mehrere Centimeter weit vor und bieten dadurch besondere Stützpunkte für das Haften des Verputzes. Solche Unebenheiten sind aber nicht etwa durch sorgfältiges Aufhöhen des Malgrundes ausgeglichen, sondern die ganze Malschicht macht diese Unebenheiten mit. Sie gewährt daher, von der Seite besehen, einen Anblick wie ein flaches Hügelland. Man scheint daran keinen ästhetischen Anstoss genommen zu haben. Ebenso regellos sind die Borten gezogen, welche die einzelnen Bildstreifen einfassen, wie das auch unsere Abbildungen deutlich wiedergeben. Von gerader Linie ist dabei wenig zu spüren. Der ganze Bildercyklus überhaupt macht den Eindruck einer flott und mit grosser Geübtheit aber ohne sonderliche Sorgfalt hingestrichenen Arbeit.

Zunächst hat man auf den weiss gelassenen Malgrund die Umrisse in rotbrauner Farbe vorgezeichnet, wohl mit dem Pinsel, denn diese Umrisslinien sind sehr verschieden stark und zeigen ein An- und Abschwellen. Die feineren Teile, Gesichter, Hände, Pferdegeschirr, Besatz der Gewänder und die Namensüberschriften sind dann mit schwarzer Farbe besonders eingezeichnet, gelegentlich auch einzelne Linien der rotbraunen Vorzeichnung damit übergangen oder korrigiert. Die zu kolorierenden Flächen sind dann teils mit derselben rotbraunen Farbe, wie die Vorzeichnung, teils mit einem leuchtenden Goldgelb ausgemalt, alles übrige einfach weiss gelassen worden. Eine besondere blaugraue Farbe für die Rüstungen und Waffen, die Gerland seiner Zeit zu erkennen glaubte, vermochte ich nicht festzustellen. Zum Schluss ist das Ganze wohl mit irgend einer Wachslösung oder etwas Ähnlichem überstrichen worden, wie das bei den mittelalterlichen Wandmalereien üblich war[1]). Daher rührt der feine Glanz, der noch heute über den unbeschädigten Teilen der Bilder schimmert. Die auffallend frische Erhaltung und Leuchtkraft der Farben an einigen Stellen ist wohl in der Hauptsache dieser Schutzdecke zu verdanken. Möglich ist auch, dass der Putz vor der Bemalung ausserdem mit der heissen Kelle abgezogen worden war, wie das noch jetzt bei der Stuccolustro-Technik der Italiener im Gebrauch ist und wie es im Mittelalter für viele Wandmalereien mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden kann[2]).

Ob die aufgesetzten Farben Temperafarben im gewöhnlichen Sinne des Wortes waren oder mit einer Mischung von Wachs, Lauge und Leim angemacht, wie das Malerbuch vom Athos (§ 37) empfiehlt, lässt sich jetzt nicht mehr entscheiden und ist auch von nebensächlicher Bedeutung. Jedenfalls hat die hier geübte Technik mit den Techniken, die man unter dem Sammelnamen Fresko zusammenzufassen pflegt, nichts zu thun.

VI.

KÜNSTLERISCHE WÜRDIGUNG DER SCHMALKALDER WANDGEMÄLDE.

Zweierlei wird dem modernen Beschauer an der künstlerischen Ausschmückung der Schmalkalder Herrentrinkstube zunächst auffallend erscheinen: Die völlige Bedeckung des ganzen Gewölbes und des oberen Teiles der Vertikalwände mit unmittelbar aneinander stossenden Parallelstreifen und zweitens die nur durch Bäume und Türme getrennte Aneinanderreihung der Scenen innerhalb jedes einzelnen dieser Streifen. Auf eine abgeschlossene künstlerische Wirkung des einzelnen Bildes ist damit von vornherein Verzicht geleistet. Nur das Rundbogenbild macht hiervon eine Ausnahme. Es ist ein geschlossenes Bild für sich. Die sämtlichen Scenen der Längsstreifen aber wollen gar nicht als abgeschlossene Bilder wirken, sondern als eine Gesamtdekoration mit fortlaufendem erzählenden Inhalte. Das Gewölbe wird einfach in Parallelstreifen zerlegt, die nur durch schmale Borten geschieden sind. Eine solche Bemalung des ganzen Gewölbes mit Parallelstreifen findet sich gelegentlich auch in der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte. Ich verweise als Beispiel auf die ins 12. Jahrhundert gesetzte Bemalung der tonnenüberwölbten Krypta zu St. Savin (Poitou), die in einer Abbildung in dem grossen Werke von Gélis-Didot und Laffillée[1]) einzusehen ist. Dort aber sind die einzelnen Bildstreifen durch zierliche breite Ornamentborten geschieden. Und wo Gewölbe und Wand sich scheiden, ist dort eine sofort in die Augen fallende stärkere Trennung der Bildstreifen angebracht. In Schmalkalden aber hat der Maler so wenig Empfinden für eine künstlerische Eingliederung der ganzen Dekoration in die Architektur gehabt, dass er die Scheidungslinie zwischen Gewölbe und Wand nicht anders hervorhebt, als durch dieselbe schmale Trennungsborte, die er auch sonst zwischen den einzelnen Bildstreifen anwendet. So gleitet also die Erzählung ohne besonderen Accent auf der einen Längsseite von der Vertikalwand aufs Gewölbe hinauf, auf der andern Seite ebenso vom Gewölbe wieder hinab. Daher wirkt die Gesamtbemalung weniger als Dekoration der Architektur, was sie doch von Haus aus thun sollte, als vielmehr wie ein die Architektur verhüllendes Gewand. Mit dieser Gleichgültigkeit gegen das architektonische Gerüst des Raumes hängt es nun auch zusammen, dass der Maler nicht einmal die Scheitellinie des Gewölbes beachtet, die er doch an und für sich schon durch eine stärkere und besonders verzierte Trennungsborte hätte hervorheben sollen. Sondern er lässt den vierten Bild-

1) Vgl. dazu die Untersuchungen *Ernst Berger's*, »Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik« 1893 f. und *P. Weber*, Die Wandgemälde zu Burgfelden, 1896, S. 63 f.

2) Vgl. darüber »Wandgemälde zu Burgfelden« S. 64.

1) »La peinture décorative en France.« Seitenzahlen hat das Werk nicht.

streifen ganz unbekümmert noch ein gut Stück über die Scheitellinie hinübergreifen, so dass die Köpfe der auf diesem Streifen dargestellten Personen nach unten zu hängen beginnen. Von einer Rücksichtnahme auf die Krümmung der gewölbten Fläche durch Anbringung von Verkürzungen ist selbstverständlich weder bei diesem noch bei den anderen Streifen die Rede. Das ist ja auch von einem Künstler dieser Zeit noch nicht zu verlangen. Aber dass er die Mittellinie nicht respektierte und nicht zum Ausgangspunkte der Dekoration machte, zeugt von grosser Sorglosigkeit und einer doch auch für diese Zeit überraschenden Unempfindlichkeit für Raumdisposition.

Das vorhin erwähnte Versehen in der Richtung des fünften Streifens erklärt sich wohl auch aus dieser Sorglosigkeit.

Mit dem Augenpunkte steht es mangelhaft. Darin ist der Schmalkalder Künstler noch ein gut Teil unbeholfener, als im Durchschnitt die Miniaturmaler der gleichen Zeit. Obwohl wir die Gemäldestreifen doch alle von unten zu betrachten gezwungen sind, mit Ausnahme des untersten an der Westwand, der ursprünglich nur wenig über Augenhöhe hinlief, ist ein stark überhöhter Augenpunkt vom Maler auf fast allen Scenen durchgeführt. Und in einzelnen Fällen wird derselbe der Deutlichkeit zu Liebe zu einer Art Vogelperspektive emporgeschraubt, so bei Darstellung der gedeckten Tafel auf dem Hauptbilde im Rundbogenfelde, des toten Askalon auf seinem Bette (Scene 8), der auf dem Lager liegenden Paare (Scene 1 und 14), der Platte des Zauberbronnens (Scene 4 und 15), des Fallgatterthores (zwischen 6 und 7), was nicht ausschliesst, dass gelegentlich auch mal das Gegenteil, eine Art Untensicht, mit unterläuft, z. B. bei den Rossen auf Scene 6 und 17.

Auffallend gering ist die plastische Modellierung. Doch fehlt es nicht ganz an Versuchen dazu. Die Thürme auf 8/9, 9/10, 12/13 und 19 erwecken thatsächlich den Eindruck der Rundung und haben das früher, bei unversehrtem Zustand der Malereien, vermutlich noch viel mehr gethan. So mögen auch die Schatten in den farbigen Flächen der Gewänder ursprünglich viel wesentlicher den Eindruck mit bestimmt haben, als gegenwärtig. Die perspektivische Einzeichnung der kleinen Rundbogenfenster in den Türmen, wie sie namentlich bei 12/13 und am mittleren Stockwerk von 9/10 noch deutlich zu erkennen ist, beweist doch, dass dem Künstler wenigstens der Gedanke zu perspektivischen Anfängen nicht ganz fern lag. Aber eben nur Anfänge dazu. Denn in der Gesamtanlage der Darstellungen ist von einer Vertiefung im Raume nirgends etwas zu fühlen. Die Figuren kleben alle auf dem Vordergrunde fest, der Vorgang vollzieht sich fast durchweg auf einer geraden Linie unmittelbar über der Einfassungsborte und verläuft von rechts nach links oder von links nach rechts, nie aber von vorn nach hinten, in die Tiefe hinein. Wo doch einmal Körper hintereinander dargestellt werden müssen, wie z. B. die beiden nebeneinander schreitenden Rosse auf Scene 17 oder Laudine mit ihren Begleiterinnen hinter dem Totenbette Askalon's (8) oder die hinter der Tafel Sitzenden auf dem grossen Bogenfeldbilde, da wird das Hintereinander durch ein Übereinander gegeben.

Von einem realen Hintergrunde wird völlig abgesehen. Alle frei bleibenden Flächen des weiss gelassenen Grundes sind ausgefüllt mit rotbraunen Sternchen. In grösserer Zahl sind dieselben erhalten geblieben auf Scene 6, 10, 11, 12, 13 und 17. Es ist aber selbstverständlich, dass auch auf den andern Scenen, wo jetzt diese Füllsternchen ausgeblichen sind, alle leeren Flächen auf solche Weise verziert waren. (Besonders charakteristisch auf Scene 12 die Ausfüllung des schmalen Zwischenraumes zwischen der letzten Person rechts und dem einrahmenden Turme, ebenso auf 13 zwischen den Köpfen der handelnden Personen.) Das ist der »*horror vacui*« aller primitiven Kunstübungen. In diesem Falle dürfen wir wohl mit Bestimmtheit hinzusetzen, dass die *Teppichwirkerei* vorbildlich gewirkt hat, bei welcher solche ornamentalen Hintergrundsfüllungen aus technischen Rücksichten sich ergeben.

Es wurde ja schon in der Einleitung daran erinnert, dass neben der Bemalung der Wände mit Farben die Dekorierung mit ausgespannten Teppichen in der mittelalterlichen Wohnung sehr beliebt war. Die Eigenschaft des Teppichbehangs, die Zugluft und Kälte aus den Wänden abzuhalten, wird ihn in erster Linie für die kalte Jahreszeit unentbehrlich gemacht haben. Im Sommer dagegen war er überflüssig und wurde dann gewiss nur bei feierlichen Gelegenheiten angewandt. Wollte man die Wände nicht ganz unverziert lassen, so musste man sich für diese Zeit mit der Malerei behelfen. Nichts ist natürlicher, als dass man in der Bemalung der Wand das vorzutäuschen suchte, was in kostbarerem Material bei feierlichen Gelegenheiten darüber zu hängen pflegte, also dass die Wandmalerei den Teppichbehang nachahmte. Das ist eine Erscheinung, die sich zu allen Zeiten von der Antike an wiederholt hat. Noch heute wollen ja unsere Wandbemalungen und Papiertapeten vielfach die Illusion eines Teppichbehanges erwecken. In der kirchlichen Wandmalerei Deutschlands im Mittelalter können wir das aufs deutlichste verfolgen. Die ältesten bis jetzt bekannten deutschen Wandmalereien, die zu St. Georg auf der *Reichenau* aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, wirken nicht nur in dem dekorativen Beiwerk, sondern auch in ihrer Gesamterscheinung wie ein bunter Teppichbehang, der sich oben an den Hochwänden hinzieht. Die Einteilung des Bilduntergrundes in eine Reihe buntfarbiger Parallelstreifen ist nicht eine unverstandene Wiederholung des buntstreifigen Himmels auf spätantiken Miniaturen, wie Janitschek[1]) annahm, sondern entspricht genau der Art, wie sie damals im deutschen Hause für den Teppichbehang beliebt war, nämlich bunte Zeugstreifen aneinander zu heften und dadurch schon eine dekorative Wirkung zu erzielen.[2]) Noch

1) Trierer Adahandschrift S. 71.

2) Vgl. *Stephani*, Die textile Innendekoration, S. 25f.

zwingender tritt dieser teppichartige Charakter der Gesamtwirkung hervor bei dem nächstältesten Denkmal kirchlicher Wandmalerei auf deutschem Boden, den merkwürdigen Malereien zu *Burgfelden* auf der schwäbischen Alb aus der Mitte des 11. Jahrhunderts.[1]) Neben der hier wiederkehrenden Einteilung des Malgrundes in bunte horizontal gelagerte Parallelstreifen von verschiedener Breite spricht vor allem die untere Einfassungsborte, zwei rote Streifen, die einen blauen, mit gelben Rosetten besetzten, zwischen sich einschliessen, aufs unverkennbarste für den Ursprung aus der Teppichkunst.

Auch weiterhin hat die kirchliche Wandmalerei im Norden die unverkennbare Absicht, eine teppichartige Wirkung zu erzielen. Ausmalungen, wie die des Domes von Braunschweig (13. Jahrhundert) oder der Klosterkirche zu Wienhausen (14. Jahrhundert)[2]), um nur diese beiden sehr instruktiven Beispiele zu nennen, legen beredtes Zeugnis dafür ab.

Es ist selbstverständlich, dass auch die profane Wandmalerei, ja diese noch viel mehr, unter dem Banne der Teppichkunst stand. Waren doch die Themata der Darstellung die gleichen, wie bei den Wandbehängen, eine enge Anlehnung der einen Kunst an die andere daher von selber gegeben. Sowohl die Konstanzer und Winterthurer wie die Regensburger und Ulmer Profanfresken des 14. und 15. Jahrhunderts machen durchaus den Eindruck eines bunten Behanges, der an der oberen Hälfte der Wand hinläuft. In Runkelstein geht der im Neidhartsaale gemalte höfische Reigentanz im Freien unter grünen Bäumen vor sich.[3]) Dennoch ist der ganze Luftraum des Hintergrundes »durchwebt« mit blauen stilisierten Ranken, die zu dem sonstigen hier sichtbaren Bestreben, die Natur realistisch zu erfassen, in merkwürdigem Gegensatze stehen. Sie sind eben ein traditionell übernommenes Motiv aus der Teppichkunst. Die obere Abschlussborte jener Runkelsteiner Fresken mit den bunten Wappen und »eingewebten« kleinen Figürchen ist künstlerisch gar nicht zu verstehen ohne das direkte Vorbild des Teppichbehanges.

In Schmalkalden haben wir wieder diesen teppichartigen Eindruck. Aber während in Runkelstein unverkennbar die kunstvollen fabrikmässig hergestellten Luxusteppiche als Vorbilder vorgeschwebt haben, wie sie in der zweiten Hälfte des Mittelalters immer massenhafter, namentlich aus Flandern, bezogen wurden, haben wir bei jenem $1^1/_2$ Jahrhunderte früher entstandenen mitteldeutschen Denkmale durchaus den Eindruck, dass hier wohl nur die einfachen weissen, mit wenigen bunten Farben bestickten leinenen Rücklaken dem Maler vorgeschwebt haben, wie sie bis zu jenem Zeitpunkte im wesentlichen von der Frau des Hauses mit ihren Töchtern und Mägden in emsiger Arbeit hergestellt wurden, jene einfache Art, als deren ältesten erhaltenen Vertreter wir oben den Teppich von Bayeux nannten. Die ganze Trinkstube zu Schmalkalden macht auf den ersten Blick den Eindruck, als ob sie mit lauter solchen weissen, zweifarbig bestickten Rücklaken aus Leinwand bespannt sei, die ohne kunstvollere Abgrenzung eines direkt ans andere geheftet worden wären.

Damit soll nun nicht behauptet sein, dass unser Zeichner direkt solche bestickte Wandbehänge als Vorlagen vor sich hatte. Er wird sein Skizzen- und Vorlagenbuch, das er mit sich führte, um bei der Illustrierung bald dieser, bald jener weltlichen Historie nicht in Verlegenheit zu kommen, gefüllt haben sowohl mit Nachzeichnungen nach Teppichen, wie mit Kopien nach den Federzeichnungen und Miniaturen weltlicher Liederhandschriften oder was ihm sonst an brauchbaren Vorlagen in den Weg kam. Was hier als das Wesentliche erscheint, ist nur das, dass er bei Entwerfen dieser Zimmerdekoration durchaus in der allgemeinen Auffassung beeinflusst gewesen sein muss von dem Teppichbehang solcher Wohnräume und dass sowohl seine Gleichgültigkeit gegen die architektonische Gliederung des Raumes, wie die Aneinanderreihung der Parallelstreifen und die Ausfüllung jedes leeren Fleckchens mit ornamentalen Sternchen sich wohl kaum zwangloser erklären lässt, als aus diesem Vorbilde. Dass auch in den Handschriftenillustrationen jener Zeit der teppichartig gemusterte Hintergrund eine grosse Rolle spielt, beweist, in wie enger gegenseitiger Fühlung in dieser Epoche Wandmalerei, Teppichkunst und Buchmalerei gestanden haben. In Schmalkalden scheint mir die Teppichkunst in erster Linie der gebende Teil gewesen zu sein. Dafür spricht auch, dass die Scenenteilung der einzelnen Bildstreifen ohne jede Rücksicht auf Parallelismus mit den darüber und darunter hinlaufenden Streifen angeordnet ist. Vielmehr ist jeder Bildstreifen rücksichtslos als ein Ganzes für sich behandelt; der mittlere hat nur drei, die anderen meist vier Scenen, und diese sind wieder untereinander von ganz verschiedener Länge, je nachdem es mehr oder weniger Personen unterzubringen galt. Dabei hat der Künstler augenscheinlich die Darstellungen so eng als möglich zusammenzupressen gesucht, um Raum zu sparen, z. B. Scene 7, 16/17, 20.

1) Vgl. namentlich die Längsstreifen an den Hochwänden, abgeb. in P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden, Darmstadt 1896, Tafel II. Eine farbige Abb. des Hauptbildes ebenda, Tafel I.

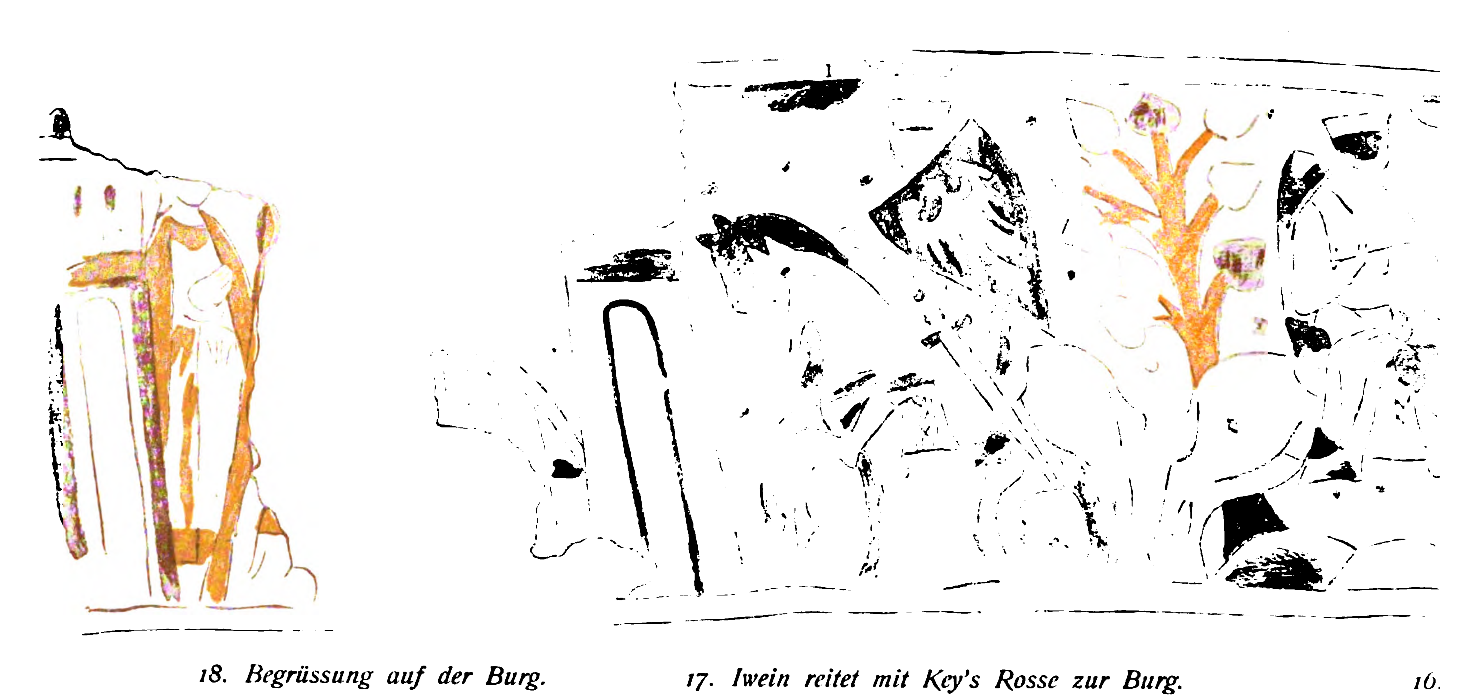
2) Farbige leicht zugängliche Abb. in Dohme's Gesch. der deut. Baukunst, Tafel zu S. 44 und zu S. 238. Vgl. auch die grosse Publikation von *Borrmann,* Aufnahmen mittelalterl. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, Berlin, Wasmuth 1895f., wo man eine ganze Fülle von Belegen für unsere Ausführungen finden wird.

3) Farbige Abb. bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, Tafel zu S. 198, auch bei Henne am Rhyn, Deutsche Kulturgeschichte.

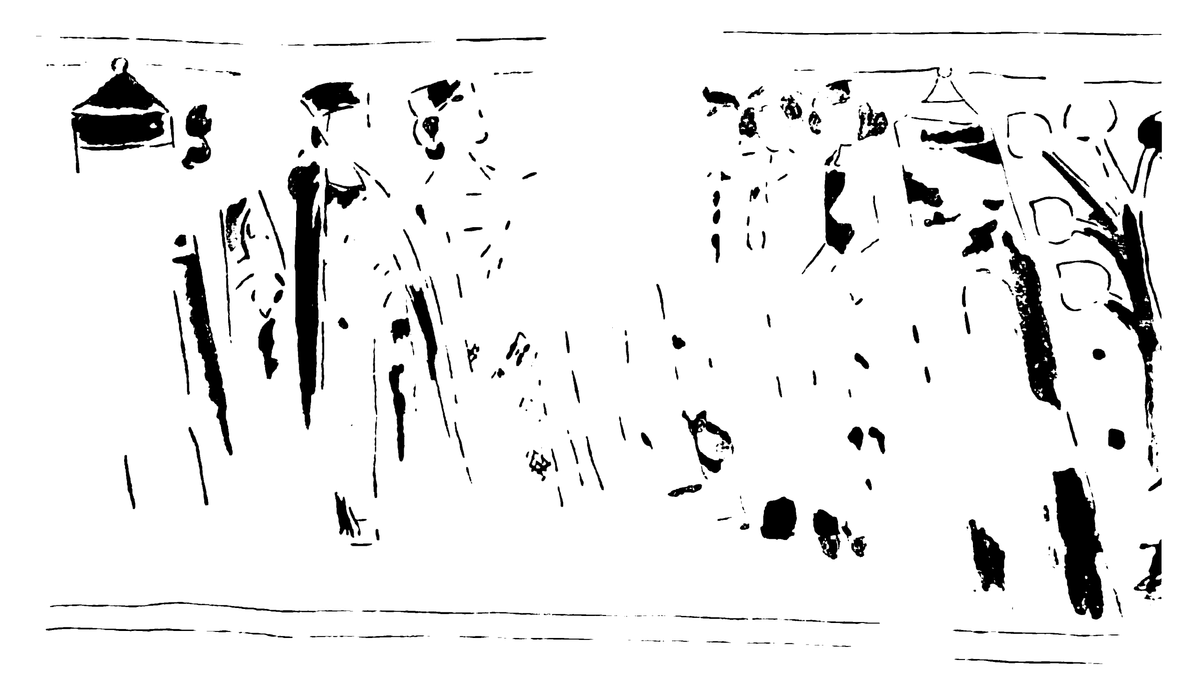




12. Laudine verkündet ihre Wahl.

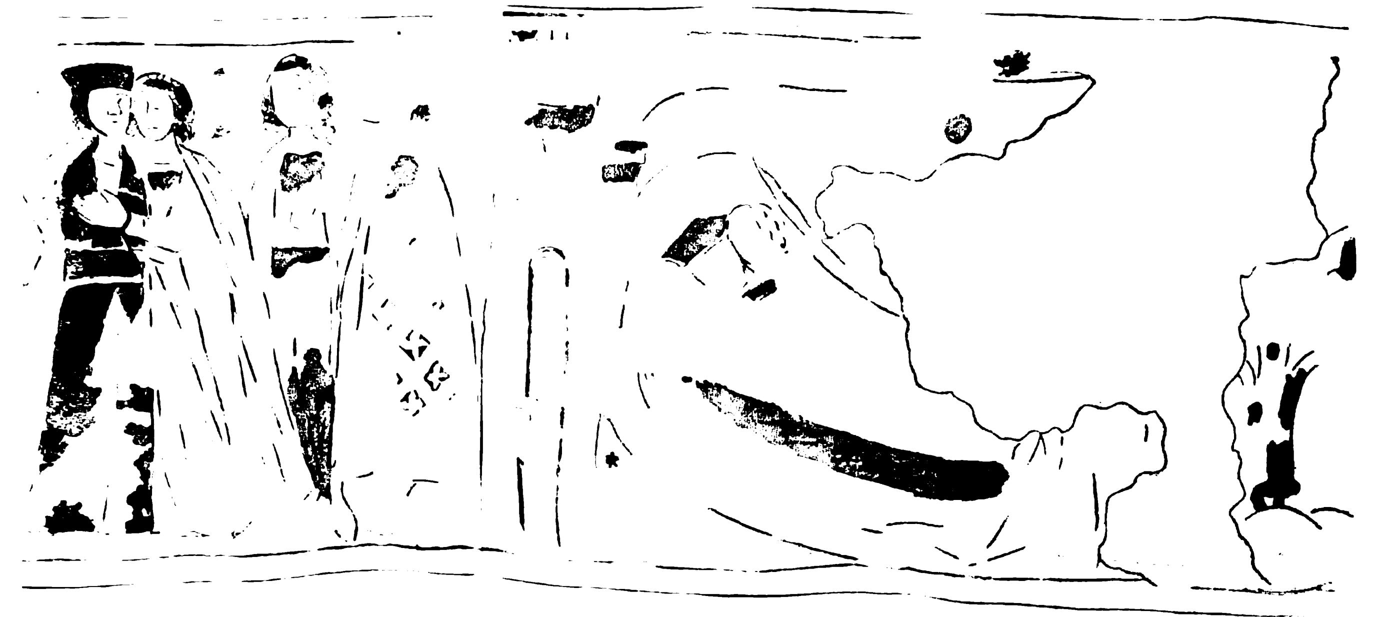


18. Begrüssung auf der Burg. *17. Iwein reitet mit Key's Rosse zur Burg.* *16.*



19. Iwein und König Artus nehmen Abschied. *2(*

DIE IWEINBILDER DES 13. JAHRHUNDER



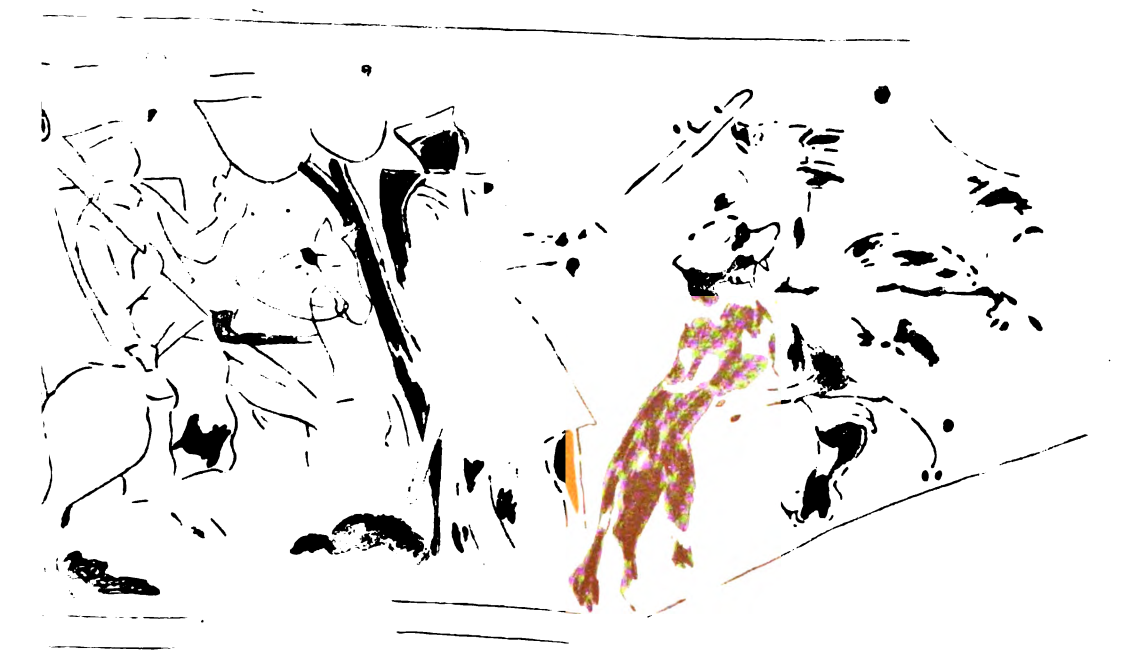
13. *Das Ehegelöbnis.*

14. *Das Beilager.*



Speerkampf Iwein's mit Key.

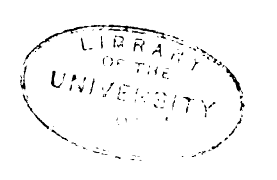
15. *König Artus am Zauberbronnen.*



Iwein reitet auf Abenteuer aus.

21. *Iwein's Kampf mit dem Drachen.*

S IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN





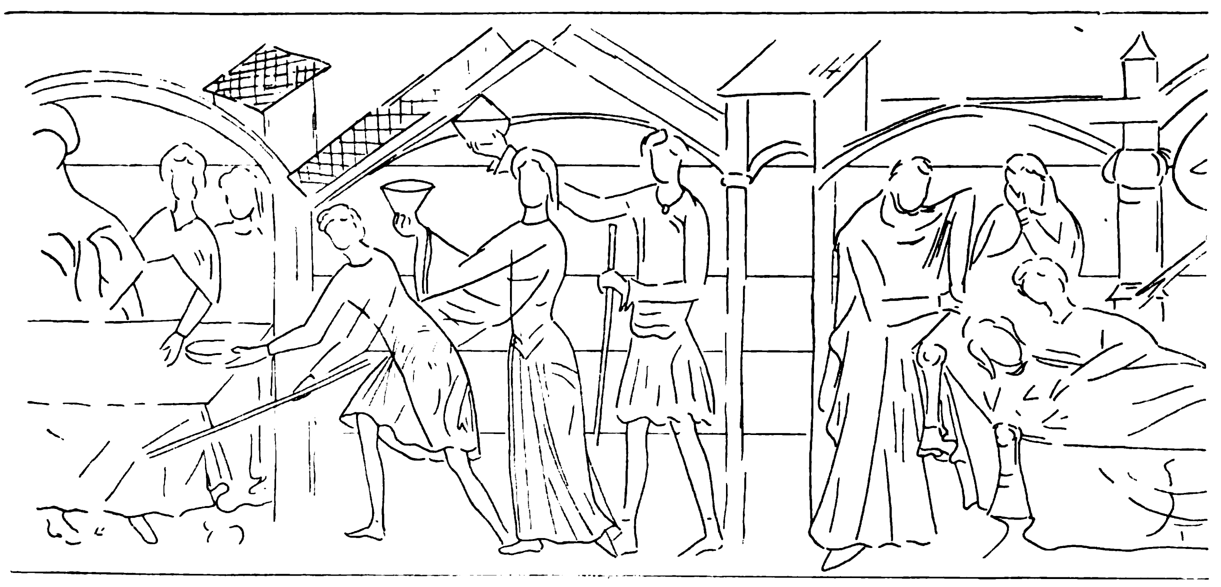


Abb. 7. Das Mahl des reichen Mannes (Fragment). Rechts sein Tod. Wandgemälde in der Michaelskirche zu Burgfelden. (2. Hälfte des 11. Jahrh.)

Wir kommen nun zu den Einzelheiten der künstlerischen Darstellung, wobei folgende Punkte herausgehoben seien:

In der *Körperbildung* der menschlichen Gestalten zeigt der Künstler eine Neigung für etwas zu grosse Köpfe und zu schmale abfallende Schultern. Die Hände sind reichlich gross, die Füsse eher zu klein. Die Gestalten haben nur $5^1/_2$ Kopflängen, man hat das Gefühl, als ob sie sich innerhalb des engenden Rahmens nicht so recht hätten auswachsen können. Eine Individualisierung der Gestalten ist nicht erkennbar, ebensowenig der Gesichter. Alle Männer sind, dem höfischen Ideale der Zeit entsprechend, jugendlich, bartlos, geschmückt mit dem halblangen, doppelt gelockten Haupthaar, wie es im 13. Jahrhundert Mode war, alle von derselben Grösse und derselben schmalschulterigen Figur. Die beiden Frauengestalten des Cyklus, Laudine und Lunete, sind, soweit erkennbar, unter sich auch von gleicher Figur, nur durch Unterschiede in Haartracht und Kleidung charakterisiert. Dagegen bilden die Tafeldiener und Musikanten auf dem Bogenbilde hinsichtlich der Grösse eine Gestaltenklasse für sich.

Mit Vorliebe wird die ganze Figur in einem reichlichen Dreiviertelprofil gegeben, auch bei dem Mahle, wo doch eine volle Vorderansicht so nahe gelegen hätte. Dementsprechend werden auch die Gesichter fast durchweg in Dreiviertelprofil gezeichnet, nur ein einziges Mal (12) haben wir eine volle Vorderansicht des Gesichtes und der ganzen Gestalt. Da diese ganz gut gelungen ist, versteht man nicht recht, warum der Künstler sie nicht öfters angewandt hat. Reine Profilstellung dagegen ist nur dann angewandt, wenn gleichzeitig dem Künstler die Auszeichnung der Gesichtslinie erspart blieb, d. h. nur bei Rittern mit geschlossenem Visier. Bei den Tafeldienern auf dem Bogenfeldbilde steht der Körper zwar ungefähr im Profil, die Gesichter aber sind wieder in die beliebte Dreiviertelprofilstellung gedreht. Augenscheinlich fühlte sich der Künstler zur Zeichnung einer Gesichtslinie in reinem Profil nicht sicher genug. Dafür werden aber die Tiere (Rosse, Löwe, Drachen, Vögel) stets nur im Profil gegeben und zwar mit ganz leidlichem Geschick.

Die Gesichter waren wohl durchweg in ihren einzelnen Teilen sorgfältig ausgezeichnet. Leider ist dies mit der vergänglichen schwarzen Farbe geschehen, mit der auch die meist erloschenen Namensüberschriften aufgemalt waren. Infolgedessen sind nur ganz wenige Gesichter des ganzen Cyklus in leidlicher Erhaltung auf uns gekommen, und damit ist uns die Möglichkeit benommen, das wichtige Kapitel des *Gesichtsausdruckes* eingehender zu studieren, was für die Beurteilung des künstlerischen Vermögens unseres Malers von grossem Werte wäre. Immerhin lässt uns das gut erhaltene Gesicht der jammernden Laudine auf Scene 8, des suchenden Kriegers (9) und des Iwein auf dem grossen Bogenbilde den Schluss ziehen, dass dem Künstler eine gewisse Ausdrucksfähigkeit der seelischen Stimmung in den Zügen des Antlitzes zur Verfügung stand. In hohem Grade offenbart sich jedenfalls diese Ausdrucksfähigkeit in den *Bewegungen der Hände,* die durchweg mit feinster Beobachtung und grösster Sorgfalt wiedergegeben sind, wie überhaupt alle Bewegungen. Die grösste Deutlichkeit war hier schon an und für sich für den Maler geboten, um den Vorgang verständlich zu machen. Denn der Künstler, der solch weltliche Historien im 13. Jahrhundert darzustellen hatte, konnte sich nicht an ein durch Jahrhunderte vererbtes Schema anlehnen, an eine für jeden sofort verständliche Tradition der Darstellung, in welcher »das blosse Beisammensein bestimmter Personen und einiger Symbole sofort den dargestellten Gegenstand hätte erraten

lassen«[1]), wie das in der kirchlichen Kunst bis dahin fast durchweg der Fall war, sondern er musste diese ganz neuen Stoffe, diese Gestalten der weltlichen Dichtung durch sorgfältigste Wiedergabe der Körperbewegungen und des seelischen Momentes zu verdeutlichen bemüht sein. Das blosse Nebeneinander der Personen, wie es der in der umfriedeten Tradition wandelnde kirchliche Künstler sich gestatten durfte, musste er zur handelnden Gruppe erheben, die Scene »psychologisch erläutern«.

Dazu gab ihm allerdings der Dichter die beste Anregung und Anleitung, denn der Roman Iwein, wie überhaupt die deutsch-französische Romandichtung seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts, ist voll von feinen psychologischen Beobachtungen, von Hervorkehrungen der Innenseite der handelnden Personen. Der Maler brauchte da nur eine gewisse Nachempfindungsfähigkeit mitzubringen. Und so gelingt es denn unserm Künstler thatsächlich in überraschendem Grade, den inneren Vorgang der einzelnen Scenen deutlich zu machen, so gut, dass das Spiel der Hände da, wo der Ausdruck der Gesichter verwischt ist, völlig ausreicht, uns die Handlung erraten zu lassen. (Besonders hübsch auf Scene 10, 11 und 12 zu beobachten.)

Zweitens aber war dieses Betonen der körperlichen Bewegungen für den Künstler jener Zeit unbedingt erforderlich, weil in dieser Zeit der höfischen Kultur eine Fülle von Bewegungen streng nach der Konvention geregelt waren und etwas Bestimmtes zu bedeuten hatten. Die Dichtungen selbst versäumen nicht, immer und immer wieder die Bewegungen zu berichten, die der Held in dieser oder jener Lage auszuführen pflegt, denn das ist durchaus etwas Wesentliches an ihm, er erweist sich dadurch als »von höfischer Zucht und Sitte«, als vollwertig und ebenbürtig der konventionell geschliffenen Gesellschaft, die sich mit seinen Abenteuern zu befassen geruht. Der Maler weltlicher Historien musste also sorgfältig auf diese Dinge eingehen.

So steht denn Iwein (Scene 11) bei der ersten Begegnung mit Laudine in jener ehrfürchtigen vorschriftsmässigen Haltung, die fast der eines Gefangenen ähnelt, wie sie bei solchem Anlass in den zeitgenössischen Dichtungen immer geschildert wird:

»Seine Hände er vor sich zwang«.

So ist die Anteilnahme der Umstehenden an der Verkündigung der Verlobung (12) und an dem Eheversprechen (13) mit ganz bestimmter Haltung der Hände zum Ausdruck gebracht. Die jammernde Laudine (8) umklammert mit der Linken die rechte Handwurzel. Die Art, wie Iwein den Zauberring entgegennimmt (7) oder den Waldriesen begrüsst (3), entbehrt nicht der konventionellen Geziertheit, ebenso die Fusshaltung Laudinens (12). Auf der grossen Mahlscene ist die Art, wie die durch Zutrinken Beehrten für diese Ehre mit einer Handbewegung sich bedanken und wie Lunete ihrem dozierenden Tischherrn zuhört, höchst charakteristisch. Bis an die Grenze des Komischen streift dann das Ceremonielle der Bewegungen bei den vier Tafeldienern auf dieser Scene, sowohl im Emporstrecken und zierlichen Anfassen der Pokale, wie in der parallelen Haltung der Stäbe, der Abzeichen ihres Amtes. Die auf der rechten Seite der Tafel halten ihre Stäbe mit gestrecktem, die auf der linken Seite mit gebogenem Arm. Das ist alles nicht etwa Willkür des Künstlers, sondern ein treues Abbild der konventionellen Sitten der Zeit. Für dienende Personen, wie die Tafeldiener, scheint sich das Vorschriftsmässige der Bewegungen schon frühe herausgebildet zu haben. Auf den in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu setzenden Wandgemälden zu Burgfelden finden wir bei der Mahlscene des Reichen fast dieselbe Haltung der Pokale und des Stabes wieder (siehe Abb. 7).

Dass in jener Zeit der ritterlichen Kultur wesentlicher Wert auf tadellosen Sitz des Reiters gelegt wurde, ist selbstverständlich. Unser Künstler hat nicht versäumt, hierauf die gebührende Aufmerksamkeit zu verwenden (6, 16, 17, 20). Sehr sorgfältig ist auch die kunstgerechte Einlegung der Lanze beim Speerkampfe wiedergegeben (5, 16) und die Haltung der Schwerter im Kampfe (6, 21 und etwa noch 9). Auch mehr zufällige Bewegungen sind mit guter Beobachtungsgabe erfasst, so die Art, wie Iwein (4) und Artus (15) das Becken am Zauberbronnen anfassen, und vor allem, wie Key aus dem Sattel purzelt »wie ein Sack«. Zweifellos empfand der Beschauer von damals gerade die Art, wie Herr Key hier hilfslos mit den Beinen in der Luft herumfährt, als ganz besonders komisch und erniedrigend. Kam es doch beim Speerkampf wesentlich auch darauf an, sich mit Anstand aus dem Sattel heben zu lassen, wenn es nun doch einmal sein musste. Recht gute Beobachtung offenbart auch die Wiedergabe der Bewegungen der Rosse. Allerdings darf man wohl hinzufügen, dass gerade für dieses Kapitel dem Maler durch die bisherige Kunst reichlich vorgearbeit war. Kämpfende Reiterpaare sind schon in der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte oftmals zur Darstellung gelangt.

Ebenso gewissenhaft ist der Künstler in der Wiedergabe der *Trachten* und *Waffen*. Hier ist kein Weiterschleppen von halb oder gar nicht mehr verstandenen Motiven, wie in der gleichzeitigen kirchlichen Kunst, sondern ein getreues Nachahmen der Wirklichkeit. Das ging wieder, wie bei der psychologischen Vertiefung der Vorgänge, einerseits aus dem Zwang hervor, diese neue Gestalten- und Geschichtenwelt dem Beschauer so deutlich als möglich zu machen, andererseits aus dem grossen Werte, den die höfischen Kreise auf diese Dinge legten. Es ist einfach undenkbar, dass der Maler diese Rosse anders aufzäumen, diese Ritter anders rüsten, diese Damen, ihre Diener und Dienerinnen anders kleiden konnte, als es eben zu dieser Zeit der Brauch war. Was hätte es für Zweck gehabt, diese Erzählungen in einer Kostümierung vorzuführen, die den Beschauern unverständlich gewesen wäre, da noch keinerlei Tradition für die Illustration

1) *R. Kautzsch*, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. 1894. S. 15.

dieser eben erst gedichteten Romane sich herausgebildet hatte? Aus diesem Grunde sind denn auch alle diese Darstellungen, soweit sie Tracht und Rüstung anbelangen, als absolut unverdächtige kulturgeschichtliche Zeugen ihrer Zeit zu gebrauchen; was man bei Illustrationen kirchlichen Inhaltes aus dem Mittelalter stets nur mit Vorsicht thun darf, wie kürzlich mit Recht ausgeführt worden ist[1]).

Wie grosses Gewicht auf die Äusserlichkeiten des Kostümes gelegt wurde, können wir recht deutlich aus dem Umstande ersehen, der oben schon kurz gestreift wurde, dass der Künstler die Herrin Laudine zwischen der Verkündigung der Verlobung (12) und dem Ehegelöbnis (13) das Gewand wechseln lässt, ohne dass der Dichter einen Hinweis darauf gegeben hätte. Die Freude der Zeit an kunstvoll gewirkten Decken, der wir in den Dichtungen so oft begegnen, liess den Maler auf Scene 1 das schlummernde Königspaar mit einem feingemusterten Stoffe bedecken. Laudine empfängt regelmässig auf einem Polstersitze von kunstvoller Arbeit (10, 11, 12), in einem reichgemusterten Hauskleide (12). Ähnliche reiche Gewänder sind auf Scene 13 und 19 zu erkennen. Die Leibgurte der Rosse sind ebenfalls kunstvoll gestickt (16, 17). Nochmals besonders erwähnt seien die buntstreifigen Gewänder des Tafeldieners und Paukenschlägers auf dem grossen Mahle.

Die heraldische Ausstattung der Schilde ist recht einfach. Deutlich erkennbar ist ein Adlerschild, den der Herr des Zauberwaldes zu tragen hat (5, 17) und ein dreimal rot und weiss wechselnder Balkenschild (9). Über dem Panzer tragen die Ritter einen langen Waffenrock, die Arme stecken, wie es scheint, in Schienen, die durch Riemen zusammengeheftet werden (15). Den Kopf schirmt eine Maschenpanzerkapuze (7, 8), über die beim Kampfe dann der Helm gestülpt wird. Die Aufzäumung der Rosse scheint ursprünglich mit grosser Sorgfalt wiedergegeben zu sein, doch ist das leider nirgends genügend erhalten, wie denn überhaupt von solchen Feinheiten der Ausführung vielerlei verloren gegangen ist.

So gewissenhaft nun auch der Künstler in der Wiedergabe von Tracht, Waffen und Bewegungen ist, so wenig realistisch ist er nach allen anderen Richtungen hin, — auch darin ein rechtes Kind seiner Zeit. Die völlige Gleichgültigkeit dagegen, ob die Farbe auf dem Bilde mit der des betreffenden Gegenstandes in der Natur übereinstimmt, teilt unser Bilderkreis mit der ganzen Malerei des deutschen Mittelalters bis etwa zum Jahre 1400. Das tritt zwar auf dem Schmalkalder Bilderkreis weniger auffällig hervor, weil der Künstler nur mit den drei Farben: Weiss, Rotbraun und Gelb arbeitet. Für Waffen, Gewänder und manche andere Gegenstände war das völlig ausreichend, widerspricht wenigstens der farbigen Erscheinung in der Wirklichkeit nicht direkt. Ja, es lassen sich damit sogar scheinbar realistische Resultate erzielen, so z. B. bei den Rossen die Unterscheidung zwischen Rotschecke (4, 5, 6), Schimmel (5, 6, 16, 17, 20), Apfelschimmel (15) und Fuchs (16, 17). Mit derselben Überzeugungstreue würde aber unser Zeichner auch blaue oder grüne Rosse gemalt haben, wenn diese Farben zufällig mit auf seinem Programm gestanden hätten, wie er denn die Baumstämme und Zweige ganz ungeniert gelb, die Blätter abwechselnd weiss, rotbraun und gelb wiedergiebt, die Architekturen ebenso, den Löwen (21) nicht gelb, sondern rotbraun, die Vögel alle gelb. Welche Gleichgültigkeit gegen wahrheitsgetreue Farbengebung liegt überhaupt schon in der einfachen Thatsache, dass der Maler von vornherein nur mit drei Farben an sein Thema herantritt!

Wie die Farbe ganz unrealistisch angewandt ist, so sind auch die Formen der Pflanzen, des Erdbodens, der Gebäude und Himmelserscheinungen mit vollem Bewusstsein nicht der Wirklichkeit entsprechend, sondern andeutend, »symbolisch«[1]) gehalten, wie das in der deutschen Malerei ebenfalls das ganze Mittelalter hindurch bis etwa zum Jahre 1400 üblich war, nicht aus Unfähigkeit, die Natur realistisch nachzubilden, sondern weil die ganze Kunstauffassung der Zeit danach ging, nicht die Dinge selbst, sondern nur deren Erinnerungsbilder dem Auge vorzuführen. Das genügte dem Wesen des künstlerischen Genusses bei den Menschen dieser Zeit.

Darum ist das Erdreich einfach eine Reihe verschiedenfarbiger hintereinander geschobener halbrunder Scheiben (6, 16, 20), darum eine Burg einfach ein kleiner runder Turm, durch dessen viel zu niedriges Thor keine der daneben stehenden Personen zu gehen vermöchte. Darum ist der Baum eine kurze dicke Stange, an der auf kurzen Stielen einige riesige Blätter sitzen. Nur wo es die Deutlichkeit unbedingt erfordert, bemüht man sich, in der Blattform einigermassen die Art des Gewächses kenntlich zu machen. So zeigen die Bäume auf Scene 2, 4/5, 5/6, 15, 16/17, 20 Blätter von der Form eines Lindenblattes, weil in der Dichtung von einer Linde die Rede ist. Das Ross Iwein's ist auf Scene 4 an einen Baum mit zwei riesigen schildförmigen Blättern angebunden. Das soll andeuten, dass es sich hier um einen anderen Baum handelt als eine Linde. Ähnliche Blattformen kehren noch einmal auf Scene 20/21 wieder. Bei symbolischer Auffassung im ganzen fehlt es also nicht an realistischen Einzelheiten. So auch bei den *Gebäuden*. Sie sind an sich ganz unmöglich und sind nichts als eine symbolische Andeutung, dass der von ihnen eingerahmte Vorgang im Innern einer Burg spielt. Das schliesst aber nicht aus, dass bei 6/7 und 9/10 der Künstler ganz realistisch an dem an sich undenkbaren Bauwerk die verhängnisvolle Fallgatter-Einrichtung mit dem niedergesausten Messer möglichst deutlich darzustellen unternimmt. Über den architektonischen Abschluss der linken Seite von 8 und 12 und der rechten Seite von 11 lässt sich nichts Be-

1) Stettiner in den Sitzungsberichten der kunstgeschichtl. Gesellschaft zu Berlin. 1900. No. III.

1) Vgl. über die Bedeutung des Begriffes »symbolisch« in diesem Zusammenhange die Ausführungen von *Kautzsch* a. a. O. S. 10.

stimmtes sagen, da die Zerstörung hier leider zu stark ist. Sehr zu bedauern ist auch, dass die Andeutung der gewölbten Gemächer auf 1 und 14 bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist.

Von Himmelserscheinungen ist erhalten der Hagel auf Scene 15, die Gewitterwolken auf 16 und 17. Im übrigen ist natürlich von irgend welcher Hereinziehung des Atmosphärischen in die künstlerische Darstellung nirgends die Rede.

VII.
DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER SCHMALKALDER WANDGEMÄLDE.

Überschauen wir die im vorigen Abschnitt durchgesprochenen Einzelheiten der künstlerischen Darstellung im Zusammenhange, so finden wir den Schmalkalder Künstler durchaus auf der Entwicklungsstufe stehen, welche für die deutsche Malerei im 13. Jahrhundert charakteristisch ist. Mit dieser zeitlichen Umgrenzung allein möchten wir uns aber noch nicht zufrieden geben. Für ein Denkmal aus so entlegener Zeit, das bis jetzt so vereinzelt dasteht und wichtig genug ist, um in Zukunft für die verschiedensten stilkritischen, kultur- und litterargeschichtlichen Forschungen als Anhaltspunkt zu dienen, ist eine möglichst enge Umgrenzung der Entstehungszeit sehr wünschenswert. Als *obere* Grenze ist eventuell das Jahr 1204 gegeben, das Vollendungsjahr der Hartmann'schen Dichtung, falls diese nämlich wirklich die Grundlage des Schmalkalder Bilderschmuckes bildet. Weiterhin lässt sich als *untere* Grenze die Thatsache verwerten, dass sowohl die architektonischen Formen des Gemaches, an dessen Wänden die Malereien haften, wie auch die auf den Malereien dargestellten Baulichkeiten noch durchaus romanisch sind und keinerlei gotische Anklänge verraten. Das grosse einrahmende Ornament am Bogenfeldbilde ist ebenfalls ausgesprochen romanisch.

Nehmen wir das allmähliche Vordringen gotischer Formen in Mitteldeutschland von der Mitte des 13. Jahrhunderts an, so erscheint ein Herabrücken der unteren Zeitgrenze unserer Malereien wesentlich über diesen Zeitpunkt hinaus nicht thunlich, wenn auch nicht verkannt werden soll, dass in der Malerei romanische Formen weit länger festgehalten worden sind, als in der Baukunst.

Gerland hat die Entstehung dieses gemalten Iweincyklus in Verbindung gebracht mit der Pflege der Dichtkunst am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen, die mit dessen Tode ihr Ende erreichte. Er möchte daher die Entstehung vor 1215 ansetzen.[1])

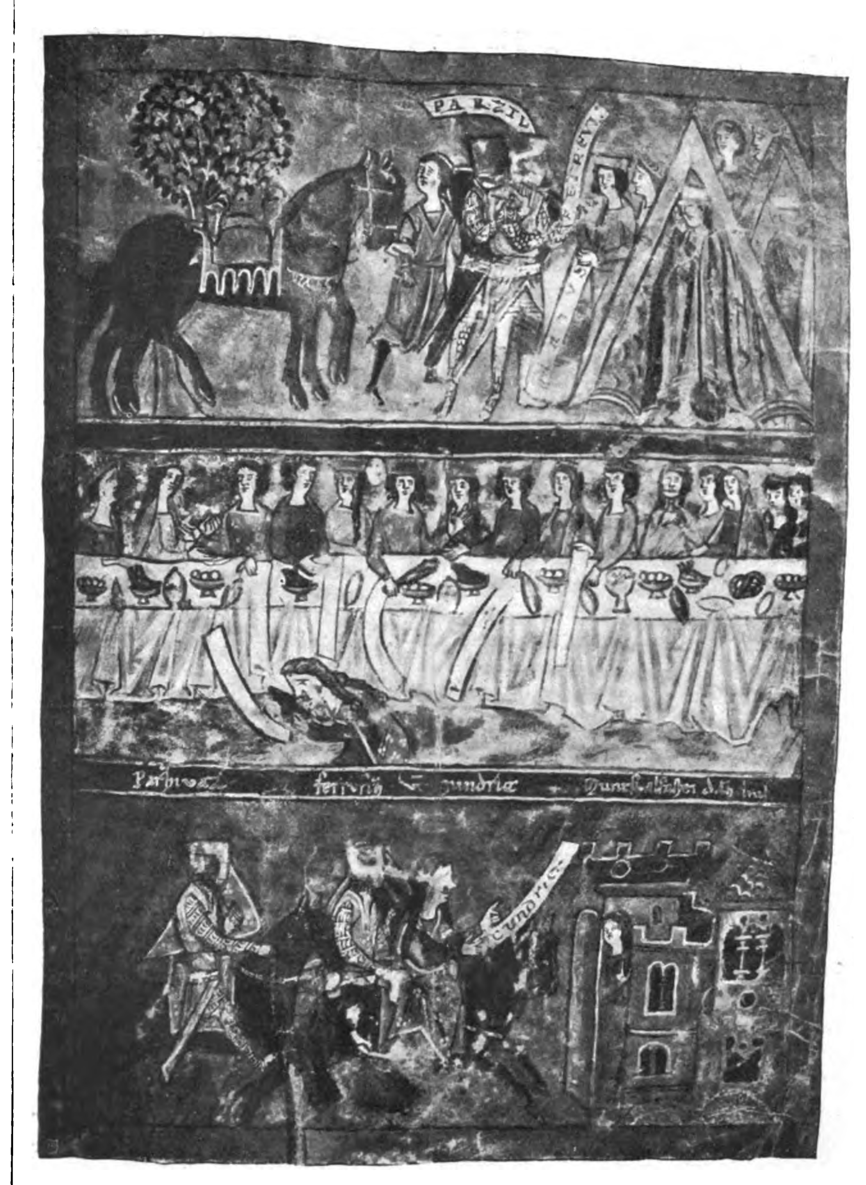
Ich glaube nicht, dass die Ausmalung eines Rittersitzes mit Darstellungen aus einer zeitgenössischen Romandichtung damals etwas so Vereinzeltes gewesen ist, um so weitgehende Folgerungen daran zu knüpfen. Vielmehr ist mir das Schmalkalder Denkmal nur ein Beleg mehr für die urkundlich weit verbreitete Liebhaberei der ritterlichen Blütezeit, die Darstellungen epischer Stoffe zum Schmucke der Wände heranzuziehen, sei es in Stickerei, Wirkerei oder Wandmalerei. Schon die Geübtheit und »Fixigkeit« des hier thätig gewesenen Malers spricht dafür, dass er in der Darstellung solcher weltlichen Historien wohlerfahren gewesen sein muss. Wie viele ähnliche Dekorationen mit Scenen aus den beliebtesten Dichtungen der Zeit mag er geschaffen haben auf den Burgen des Adels weit im Lande herum, ehe ihn der Ruf des landgräflichen Ministerialen in das Herrenhaus zu Schmalkalden führte, wo nun zufällig, durch eine freundliche Verkettung scheinbar höchst nachteiliger Umstände, dieses Werk seines flotten Pinsels als das einzige Zeugnis seiner Thätigkeit bis auf unsere Tage erhalten geblieben ist. Eine Anregung des auftraggebenden landgräflich-thüringischen Ministerialen durch die Pflege der Dichtkunst am Hofe seines Landesherren mag ja nicht ausgeschlossen sein, ist aber eben doch nichts mehr als eine Vermutung.

Auf die Jahre 1204 bis 1215 werden wir uns also nicht festzulegen brauchen. Aber in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts im allgemeinen werden wir auch durch andere Erwägungen verwiesen: Um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert tritt in der deutschen Handschriftenillustration neben die bisherige Art, die Geräte und sonstige Gegenstände darzustellen, unverkennbar etwas Neues, nämlich die Darstellung solcher Dinge mit einer gewissen Ausführlichkeit und genrehaften Ausgestaltung. Unverkennbar ist von da an eine Freude an der Wiedergabe dieser Dinge um ihrer selbst willen. Es sind das die ersten Anzeichen einer neuen Gesamtauffassung der Kunst, die etwa hundert Jahre später zur völligen Zersprengung der mittelalterlichen Wiedergabe der Aussenwelt führte[1]). In den Schmalkalder Wandgemälden ist von dieser neuen Auffassung der Dinge noch wenig zu verspüren. Wohl ist die Wiedergabe der Waffen, der Aufzäumung und Tracht mit grosser Sorgfalt gegeben, wohl sind kostbare Decken und Gewänder, der Wechsel der Toilette, die seltsamen Kleider der Tafeldiener und Spielleute Zuthaten zu den Worten des Dichters. Aber das sind alles selbstverständliche Dinge, sie gehen noch nicht über das hinaus, was zur Verdeutlichung des Vorganges und der einzelnen Personen notwendig ist. Es ist noch nicht die Darstellung dieser Dinge lediglich um ihrer selbst willen, noch nicht die liebevolle genrehafte Ausgestaltung, die auch Beiwerk hinzufügt, was zur Erläuterung des Vorganges gar nicht mehr erforderlich ist, wie das um 1300 beginnt. Ein Maler um das Jahr 1300 würde die Scene am Zauberbronnen (4 und 15), oder die Klage am Totenbette Askalons (8), das Suchen nach Iwein (9), oder etwa das Zusammentreffen mit dem Waldriesen (3) ganz anders aufgefasst haben und würde sich diese günstigen Gelegenheiten nicht haben entgehen lassen, um seine Fertigkeit im Erfassen des gegenständlichen Beiwerkes mit innerem Behagen vor dem Beschauer zu zeigen. Auch aus diesem Grunde

[1]) Hermann starb übrigens erst 1217.

1) Vgl. dazu die Ausführungen von Kautzsch, »Einleitende Erörterungen«, S. 38.





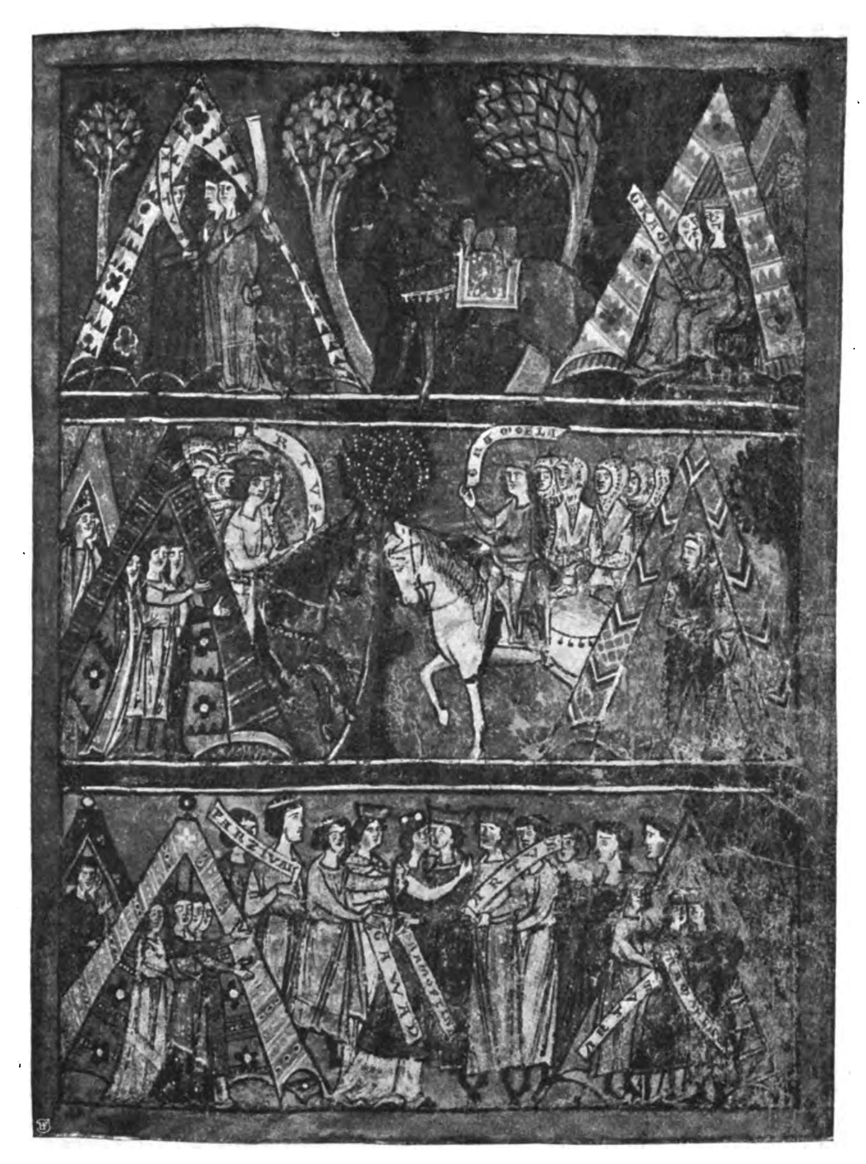


Abb. 8 und 9. Aus der Parzival-Handschrift der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek.

also dürfen wir wohl mit der Datierung unserer Bilder ein gut Stück vom Ende des 13. Jahrhunderts abrücken.

Stilistische Vergleiche sind in diesem Falle nur mit grosser Vorsicht anzuwenden, denn figürliche profane Wandmalereien des 13. Jahrhunderts besitzen wir sonst auf deutschem Boden nicht. Die ritterlichen Darstellungen in der Loggia dei Cavalieri zu Treviso (vgl. oben S. 3), die Schlosser in den Beginn des 14. Jahrhunderts setzt und ich lieber dem Ende des 13. Jahrhunderts zuweisen möchte, sind doch aus einer wesentlich grösseren Kunstauffassung heraus geschaffen, so dass sie zur Messung eines zeitlichen Abstandes von den Schmalkalder Bildern wenig zu gebrauchen sind. Die kirchliche Wandmalerei, von der wir ja aus dem 13. Jahrhundert eine ganze Reihe Denkmäler auf deutschem Boden besitzen, lässt sich nicht ohne weiteres zu Vergleichen heranziehen, weil hier das Schreiten in den alten gebahnten Geleisen der Tradition dem Künstler eine äusserliche Ueberlegenheit in Komposition und Formengebung verleiht, die leicht der auf ungebahnten Wegen vorwärts strebenden Profankunst gegenüber zu Fehlschlüssen verführt.

Das sicherste Vergleichungsmaterial bieten uns die *Illustrationen der weltlichen Handschriften*, insbesondere der Liederhandschriften, welche gleiche oder verwandte Stoffe behandeln, und dabei in derselben Weise um die künstlerische Bewältigung dieser neuen Gestaltenwelt zu ringen haben, wie die Wandmalerei in den Schlössern der ritterlichen Gesellschaft.

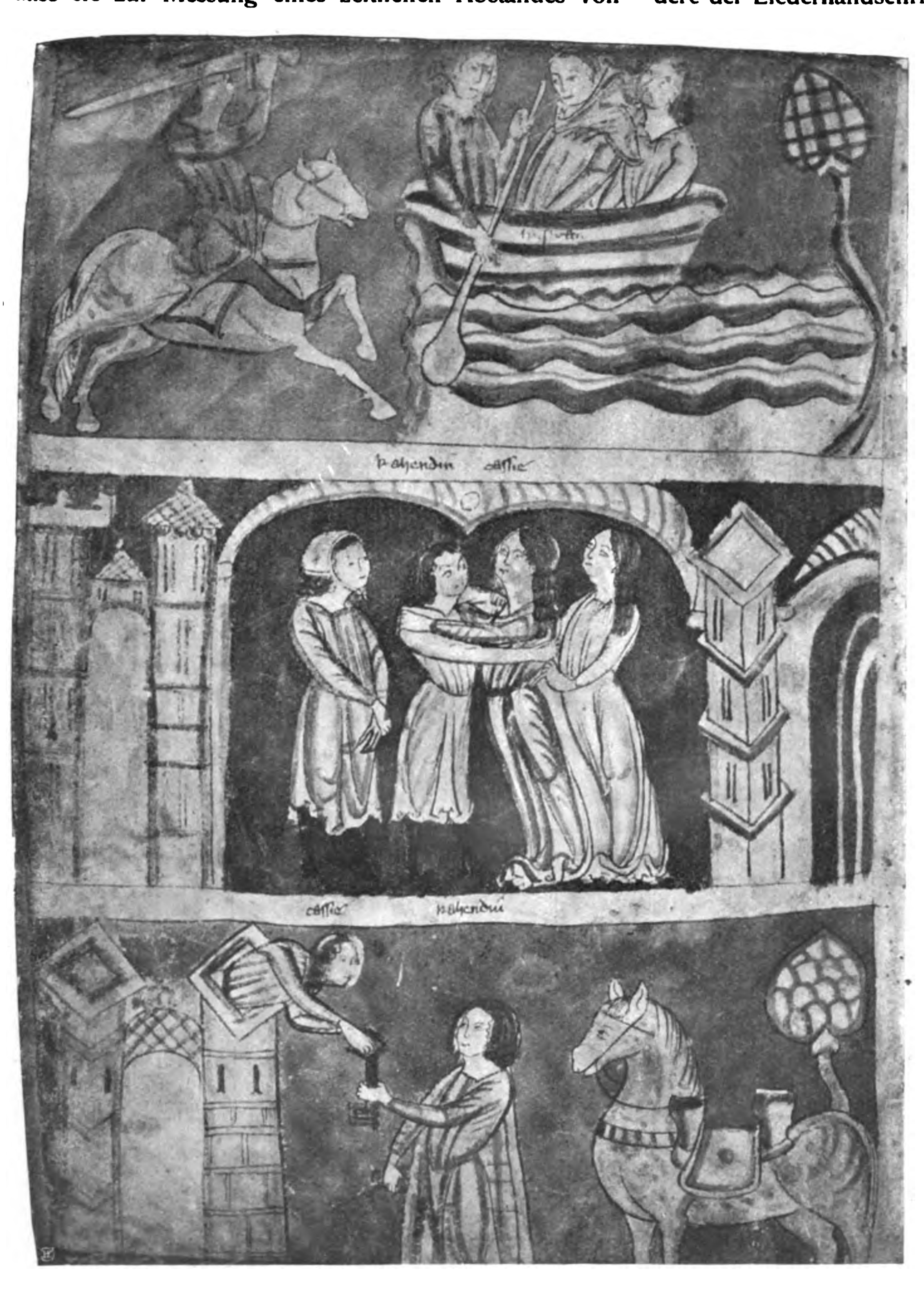


Abb. 10. Aus der Tristan-Handschrift in der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek.

Es wurden ja gerade im 13. Jahrhundert zahlreiche Prachthandschriften der beliebtesten Romane mit bald mehr, bald weniger kunstvollem Bilderschmucke für den Privatgebrauch der höfischen Kreise hergestellt. Leider sind dieselben weder nach der sprachlichen noch nach der kunstgeschichtlichen Seite hin bisher gesammelt und übersichtlich zusammengestellt, was eine sehr verdienstliche und erspriessliche Arbeit wäre. Nicht einmal sicher datiert nach den neuesten Ergebnissen der Forschung sind die Mehrzahl von ihnen.

Auffallenderweise befindet sich nun unter den ziemlich zahlreich erhaltenen illustrierten deutschen Liederhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts keine einzige des Iwein. Abgeschrieben ist diese Dichtung oft genug worden, wie die Zusammenstellung der erhaltenen Handschriften in der Einleitung zu Henrici's Iwein-Ausgabe zeigt. Aber ein merkwürdiges Spiel des Zufalls hat es gewollt, dass von den doch sicher einst zahlreichen illustrierten *Pracht*handschriften dieses Romans nur eine auf uns gekommen ist, und diese hat lediglich ornamentalen Initialenschmuck. Es ist die

älteste, die Giessener Handschrift (erstes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts). Alle anderen erhaltenen Abschriften des Iwein sind geringe Dutzendware ohne Bilderschmuck.

Erfreulicherweise bietet aber eine *Parcivalhandschrift* der Münchner Hof- und Staatsbibliothek (Cod. germ. 19, Cimel. 28) nahe Berührungspunkte zu unserem Denkmal. Zunächst zeigen uns ihre in Deckfarbenmalerei hergestellten Illustrationen die Menschen ebenso gekleidet und bewaffnet, wie die Schmalkalder Wandbilder. Das deutet also schon darauf hin, dass der zeitliche Abstand zwischen beiden Denkmälern nicht allzugross sein kann. Sodann aber besteht auch eine unverkennbare künstlerische Verwandtschaft, von der die beiden Bildproben auf S. 21 wohl auch ohne ausführliche Erläuterung eine genügende Vorstellung vermitteln.

Allerdings ist unverkennbar, dass der Zeichner dieser Miniaturen der grossen Kunst der Zeit wesentlich näher steht, als der Schmalkalder Meister. Wie ganz anders weiss er — um nur dies hervorzuheben — eine grössere Anzahl Menschen um einen Mittelpunkt zu gruppieren, nötigenfalls auch in mehreren Reihen hintereinander, oder die Anteilnahme aller Umstehenden an dem Hauptvorgange zum Ausdruck zu bringen. Auch die Verteilung im Raume, die Grössenverhältnisse zwischen Mensch, Tier und Baum sind wesentlich besser, selbst eine gewisse, wenn auch geringe, Vertiefung im Raume ist erreicht. Alle Bewegungen sind lebhafter und freier und die Individualisierung der Gesichter und Gestalten wesentlich fortgeschrittener, als in Schmalkalden. Es ist vor allem eine gewisse Freizügigkeit der Kompositionsweise, die ihn aufs vorteilhafteste von der mehr engen und ängstlichen Art des Schmalkalder Meisters unterscheidet und deutlich erkennen lässt, dass dieser Buchmaler an weit besseren Vorlagen sich geschult hatte, als unser Wandmaler. Trotz alledem stehen diese Miniaturen auf derselben allgemeinen Entwicklungsstufe wie unsere Wandgemälde, eine nahe zeitliche Nachbarschaft wird nicht von der Hand zu weisen sein, wozu, wie schon erwähnt, ausserdem noch die genaue Übereinstimmung in Tracht und Bewaffnung kommt.

Auf derselben Bibliothek befindet sich eine andere Handschrift, deren Zeichner etwa die Vorbildung des Schmalkalder Meisters besass. Es ist ein reich illustrierter *Tristan* (Cod. germ. 51, Cimel. 27). Die eigentümlich geschwungenen Gestalten (vgl. die nebenstehende Bildprobe) [1]), die architektonische Umrahmung und die Wiedergabe der Vegetation ist zwar verschieden von der Art unseres Wandmalers, aber die allgemeine künstlerische Verwandtschaft weist bestimmt auf eine ungefähr gleiche Entstehungszeit.

Beide Handschriften nun, der Parcival wie der Tristan, werden von der germanistischen Forschung aus sprachlichen Gründen noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt [1]). Wir werden also auch diese Vergleiche dazu verwerten dürfen, die Entstehungsgrenze unserer Schmalkalder Bilder nicht wesentlich über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinauszurücken.

Endlich bleibt uns noch ein Mittel zur Datierung, das zuweilen recht genaue Anhaltspunkte zu ergeben vermag: *Tracht* und *Bewaffnung*. Dass diese hier als unbedingt zuverlässige Grundlagen zu verwenden sind, was bei gleichzeitigen kirchlichen Darstellungen durchaus nicht immer der Fall ist, wurde oben ja schon dargelegt.

An *Helmformen* treten nur zwei Arten auf, der oben flach geschlossene Topfhelm mit zwei wagrechten Augenschlitzen und ein einziges Mal (Scene 9 ein runder Eisenhut, der das ganze Gesicht frei lässt. Letzterer ist über mehrere Jahrhunderte verbreitet, der Topfhelm aber in dieser spezifischen, ganz einfachen Form mit der noch nicht geknickten halbrunden Ausbauchung vorm Gesicht und den doppelten Streifen oben, die den Oberteil ganz ähnlich einer modernen Kommismütze erscheinen lassen, ist eine Eigentümlichkeit der ersten Hälfte und der mittleren Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts. Ein Vergleich der Siegel, die ja immer für solche Fragen den zuverlässigsten Aufschluss geben, zeigt ganz deutlich, dass sich in den Jahrzehnten nach der Mitte des 13. Jahrhunderts diese Helmform allmählich verliert [2]).

Ungefähr das Gleiche gilt von dem dreieckigen *Schilde*, den die Reiter auf den Schmalkalder Wandbildern führen, nur dass diese Form schon vor dem 13. Jahrhundert mehrfach vorkommt. In den späteren Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts gestalten sich die oberen Ecken anders.

Die Fusskämpfer führen einen anderen, wesentlich grösseren, stark gewölbten Schild (Scene 9) mit abgerundeten oberen Ecken. Diese Form findet sich in Deutschland im 12. Jahrhundert und verschwindet ebenfalls in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Das verhältnismässig kurze, an der Spitze abgerundete *Schwert* mit breiter Parierstange und Kugelgriff, die einzige Form, die in Schmalkalden auftritt, findet sich zeitlich im wesentlichen parallel mit dem Topfhelm. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird

---

1) Die Bildproben aus beiden Handschriften verdanke ich Herrn Dr. Hans v. d. Gabelentz. Ihm, sowie Herrn Dr. Arthur Haseloff, der mir in liebenswürdigster Weise sein reiches Photographienmaterial zum Vergleich zur Verfügung stellte, möchte ich auch an dieser Stelle herzlichst danken.

1) Vgl. Massmann, Tristan S. 591 und Lachmann, Wolfram 5 s. XXVII.

2) Um ein leicht zugängliches Handbuch zu nennen, verweise ich auf *Seyler*, Geschichte der Siegel: 1. Ludwig IV. von Thüringen 1219 (S. 262); 2. Graf Albert von Orlamünde 1224 (S. 154); 3. Gottfried von Hohenlohe 1235 (S. 372); 4. Pfalzgraf Berlewin 1242 (S. 344); 5. Herzog Walram von Limburg 1254; 6. Stadt Schwerin 1255 (S. 187). Als spätestes: 7. Herzog Friedrich von Lothringen 1286 (S. 131). Vgl. ferner die Siegel der österreich. Herrscher, Mitt. d. K. K. E. K. IX, 236—260, spez. Leopold d. Glorreiche (1208—30), Friedrich der Streitbare (1234—36), Hermann von Baden (1249—50). Vgl. ausser den bekannten Trachtenwerken vor allem *Demay*, le costume au moyen-âge d'après les sceaux, Paris 1880.

die Klinge am Griffende breiter, an der Spitze ganz schmal[1]).

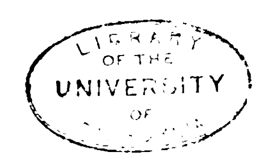
Die Haustracht der Männer und die Frauentracht sind in ähnlicher Form durch das ganze 13. Jahrhundert nachzuweisen. Feinere Einzelheiten sind nicht zu erkennen, deshalb ist von einer eingehenderen Verwertung dieser Anhaltspunkte Abstand genommen worden.

Wir dürfen aber wohl mit ziemlicher Bestimmtheit als Schlussergebnis unserer Untersuchung die zeitliche Umgrenzung aufstellen: erste Hälfte bis Mitte des 13. Jahrhunderts.

Damit wäre diesem nach so vielen Richtungen hin interessanten Bilderkreise seine zeitliche Stellung angewiesen. Gern wäre dies auch in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht mit derselben Ausführlichkeit geschehen und wären zur Abrundung der Arbeit die Verbindungsfäden nach den verschiedenen Hauptströmungen der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts und vor allem auch nach Frankreich hinübergezogen worden. Denn von dort kamen nicht nur die Stoffe der ritterlichen Romandichtung, sondern auch wesentliche Züge in der künstlerischen Verkörperung derselben. Nur auf Eines möchte ich hier im Vorbeigehen gleich hinweisen. Die Farbengebung gelb und rotbraun auf weissem Grunde, wie wir sie bei den Schmalkalder Wandbildern antreffen, entspricht durchaus einer bevorzugten Farbenzusammenstellung in den westfränkischen Gebieten um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert. Ich nenne nur die aus dieser Zeit stammenden bemalten Holzdecken im Museum zu Metz; die aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Bemalung des sog. Templerrefectoriums auf der Citadelle zu Metz; die ornamentale Einfassung der etwa gleichzeitigen Fresken in der Kirche S. Jacque-les-Guerets (Loire et Cher); dann aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts die interessanten Profanfresken im Turm „Ferrande“ zu Pernes (Vaucluse), wo selbst die Überstreuung des weiss gelassenen Grundes mit roten Sternchen ganz ähnlich wie in Schmalkalden wiederkehrt. (Kopien der beiden zuletzt genannten Denkmäler in der Sammlung des Trocadéro zu Paris.)

Aber ich muss mir, da es an umfassenderen Vorarbeiten und vor allem an einer übersichtlichen Darstellung der Entwicklung der deutschen Malerei im 13. Jahrhundert noch mangelt, zur Zeit diese weiteren Ausführungen versagen und dieselben einer späteren zusammenfassenden Bearbeitung der Profankunst des 13. Jahrhunderts vorbehalten, für die noch so viele Schätze ungehoben liegen. Möchte inzwischen die vorliegende Einzelstudie an ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen, die Fäden zwischen den beiden Schwesterwissenschaften etwas enger ziehen zu helfen, die sich gegenseitig gerade für diesen Zeitraum so wenig entbehren können, zwischen Litteratur- und Kunstgeschichte.

1) Vgl. z. B. Eberhard den Scherer von Tübingen 1293, Abb. Seyler S. 264.



Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.


119427
f DD55
W4

